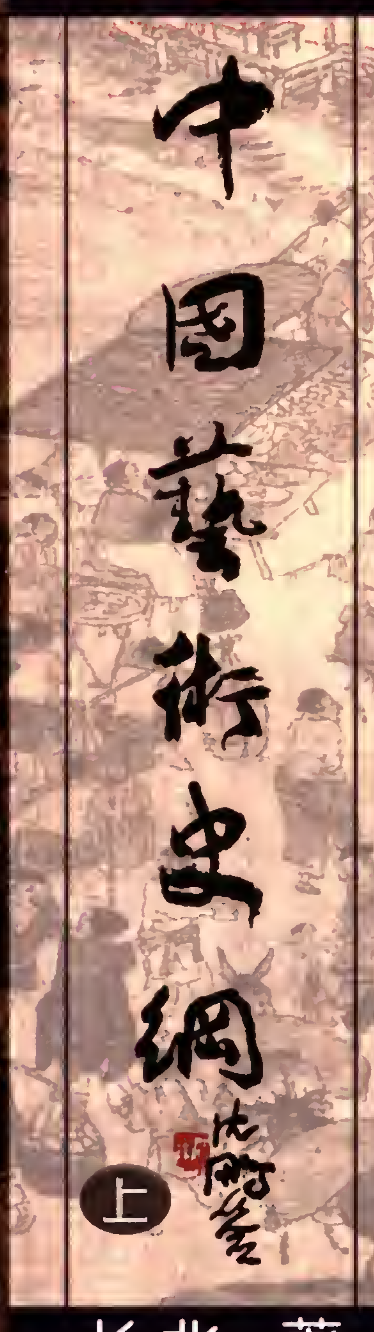
（插图本）



长北 著

商務印書館

中国艺术史纲 上

（插图本）

内容提要

本书作者耗半生精力，行万里，读万卷，深入田野，钻研文献，厥成此书。全书把中国古典艺术（含绘画、雕塑、建筑、工艺美术、书法、戏剧、音乐、舞蹈等）放在时代文化的大背景下进行综合研究，对历代艺术典籍作系统评述，以展现古代艺术和艺术思想发生发展的整体脉络，揭示其生成演变的诸方原因。故本书不同于美学史、艺术现象史或艺术理论史，而是三者的融通。全书插入彩图23幅、黑白图近300幅，以印证作者观点。凡书中援引，均详列出处；凡介绍古代艺术论著，均详列可靠版本；书后设《艺术书目著作和艺术文献汇编书目要览》，列出各类艺术文献的查找途径，以方便读者深入阅读。本书适合一般艺术学、特殊艺术学、美学、文艺学、文化学、历史学、建筑学研究生用做教材，同时可供专业研究者作案头参考，供爱好传统艺术的大学以上人群作艺术考察、阅读艺术典籍的向导。

（插图本）

中国艺术史纲

上

长北 著

商務印書館
2006年·北京

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术史纲:插图本/长北著. —北京:商务印书馆,2006

ISBN 7-100-04219-4

Ⅰ.中… Ⅱ.长… Ⅲ.艺术史—中国 Ⅳ.J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第078817号

本书为“985工程”“科技伦理与艺术”哲学社会科学创新基地项目

04ZWB016江苏省哲学社会科学研究“十五”规划基金项目成果

东南大学科技出版基金资助

插 图 本

ZHŌNGGUÓ YÌSHÙ SHǏ GĀNG

中 国 艺 术 史 纲

(全 二 册)

长 北 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商 务 印 书 馆 发 行

三 河 艺 苑 印 刷 厂 印 刷

ISBN 7-100-04219-4/J·4

2006年7月第1版　　开本787×960 1/16

2006年7月第1次印刷　　印张47½

定价:85.00元



作者简介

长北，本名张燕，1944年生，江苏扬州人，东南大学教授，兼任中国工艺美术学会漆艺专业委员会常务理事、中国工艺美术学会民间工艺美术专业委员会委员、江苏省工艺美术职称高评委、南京工艺美术行业协会顾问、中国高等教育学会美育研究会理事、江苏省民进文化工作委员会副主任等。主要研究方向：中国艺术史、艺术文献学、民间艺术学、审美教育等，已出版著作有：《中国古代艺术论著研究》、《江南建筑雕饰艺术·徽州卷》、《南京民国建筑艺术》、《扬州建筑雕饰艺术》、《美学与艺术鉴赏》（以上编著）、《扬州漆器史》、《漆画绘制工艺》、《艺术人生》（以上专著）、《中国民间美术大辞典》、《中国传统工艺全集·漆艺卷》、《中国名砚鉴赏》（以上合著）、《中国现代美术全集·漆器卷》（合编）等15种，发表艺术论文150余篇。退休后，以笔名发表论文和出版著作。

版式设计：文　虹
封面设计：李有良

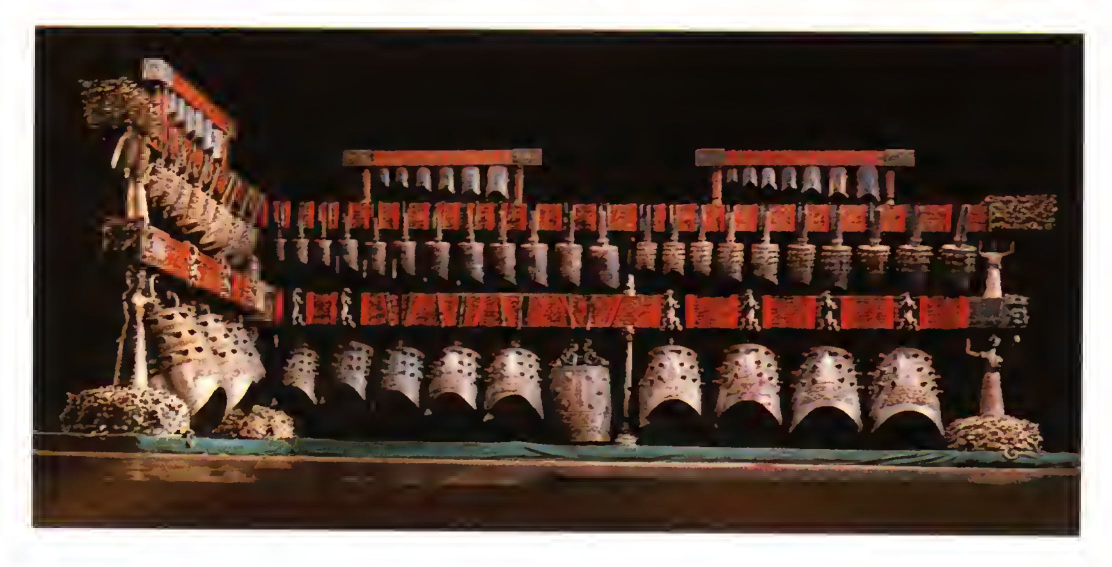


彩图一　磁山文化石雕
河北武安出土

彩图二　半山文化彩陶瓮
甘肃宁定出土



彩图三　战国早期铜编钟
湖北随县出土



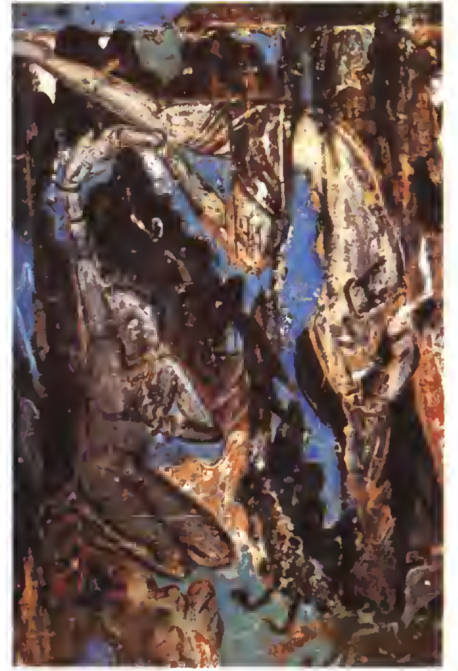




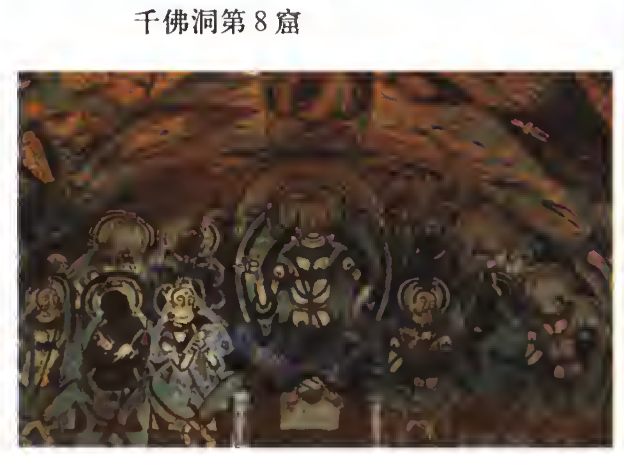
彩图四　秦代铜车马，陕西临潼出土

彩图五　西汉彩绘跽坐女俑
西安姜村出土

彩图七　北魏《萨埵那太子本生图》
甘肃敦煌莫高窟第 254 窟



彩图六　龟兹壁画，新疆拜城克孜尔
千佛洞第 8 窟



彩图八　西魏洞窟全景
甘肃敦煌莫高
窟第285窟



彩图九　北魏前期大佛
山西云冈昙曜第20窟



彩图十　［唐］张萱《虢国夫人游春图》（宋摹本）





彩图十三　隋代壁画《夜半逾城》，甘肃敦煌莫高窟第 397 窟

彩图十四　初唐壁画飞天　甘肃敦煌莫高窟第 321 窟





彩图十五　中唐壁画飞天，甘肃敦煌榆林窟第 25 窟



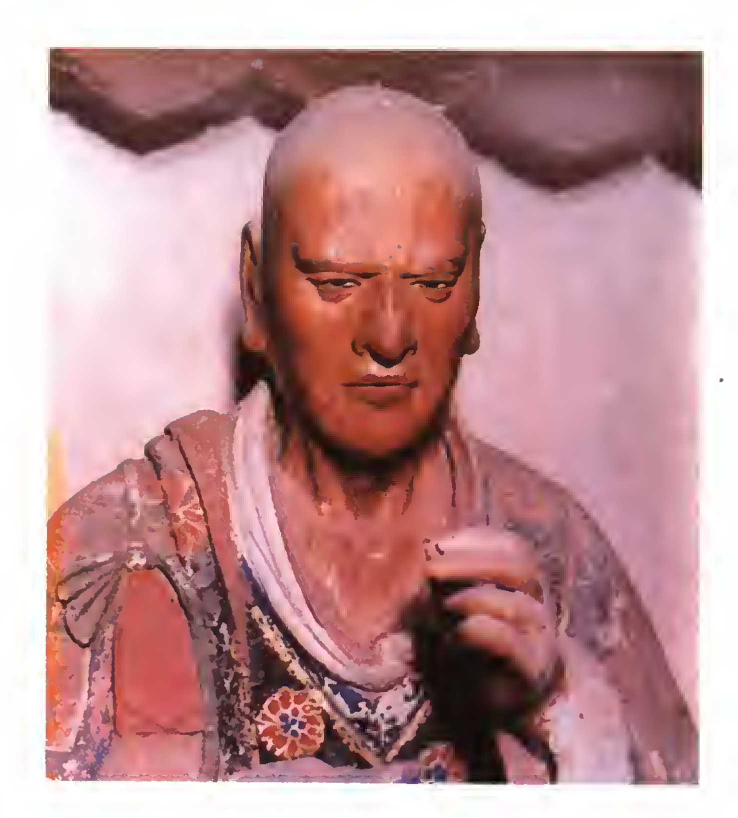
彩图十六　[南唐] 顾闳中
《韩熙载夜宴图》

彩图十八　南唐男舞俑
南京祖堂山出土



彩图十七　宋代定窑印花云龙纹瓷盘





彩图十九　北宋彩塑罗汉
山东长清灵岩寺千佛殿



彩图二十　［元］赵孟頫《浴马图》



彩图二十三　云南哈尼族袖口刺绣



彩图二十一　十二世纪藏南佛像



彩图二十二　明代紫檀方桌



凡　　例

1. 本书以中国古典艺术为研究对象，其上限史前，下限至1911年清王朝结束。

2. 鉴于各门类艺术的一体性和不可分割性，本书对中国艺术进行综合研究，以展现古代艺术和艺术理论的整体风貌，并揭示其生成演变的诸方面原因。

3. 本书名《史纲》而非《全史》，不可能如门类艺术史之巨细无遗，而只评价影响较大的艺术家和艺术理论家，只提及其常用字、号，只剖析经典艺术作品，只研究重要的艺术典籍。总之，突出重点，省略常识性介绍，不作资料罗列。

4. 文学与艺术密不可分。鉴于文学史研究成果十分丰厚，远非艺术史研究所能囊括；我国又有将文学与艺术分类研究的传统，因此，本书不研究文学。论及时代文化的整体面貌、论及对文学依赖性较强的某类艺术时，会提及其时的文学现象。

5. 晚明至清前期美学思潮和艺术现象颇多相近，有史家将明清两代合为一章论述。笔者以为，这两代百川融会，若并为一章，则章节轻重过于失衡；若易纵为横，又与全书体例不合。故仍分作两章。论述时，以类聚合，各有侧重。

6. 本书对历代艺术典籍作系统、概括的评述，书后设《艺术书目著作和艺术文献汇编书目要览》，排列各类艺术典籍的查找途径，以方便读者研究。所引古代艺术典籍版本，以读者容易查找、方便阅读为目的，尽量不用难以查找的孤本、善本，也就是说，本书无意于版本研究。关于版本和校勘方面的内容，请根据本书注释与参考文献按图索骥，深入查找相关资料；拙著《中国古代艺术论著研究》亦可参考。

7. 本书凡所援引，均详列出处；凡对古代艺术论著的介绍与评价，均详列笔者目击的可靠版本。今人著作援引与古籍原文校核未果、出处不明者，割爱不录。为避免文字冗长，参考文献仅列书目，凡参考的论文或参考较少的论著，随文注出，不列入参考文献。

8. 本书有导读和研究性质，适合一般艺术学、特殊艺术学、美学、文学、历史学、文化学、建筑学研究生用作教材，同时可供专业研究者作案头参考，供爱好传统艺术的大学以上人群作艺术考察、阅读艺术典籍的向导。

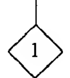


序

张燕同志先学中文专业，在南京艺术学院美术史论研究班进修后，调人全国重点高校东南大学，参加了艺术学博士点、硕士点和艺术设计学博士点、硕士点建设，从执教本科生课程《艺术鉴赏》到硕士生课程《中国艺术史》、《中国设计艺术史》、《古代艺术论著导读》和博士生课程《艺术史专题》、《文化人类学》，出版专著和编著有：《中国古代艺术论著研究》、《扬州漆器史》、《漆画绘制工艺》、《南京民国建筑艺术》、《扬州建筑雕饰艺术》、《江南建筑雕饰艺术·徽州卷》、《艺术人生》、《美学和艺术鉴赏》，合著有《中国民间美术大辞典》、《中国传统工艺全集·漆艺卷》、《中国现代美术全集·漆器卷》、《中国名砚鉴赏》，发表了150余篇论文，为主参与了3个国家科研项目，主持了4个省级科研项目，多次获省级以上科研奖。

东南大学艺术学博士点是全国第一个艺术学博士点，以一般艺术学研究为主导取向，学科带头人是国务院艺术学科评议组召集人张道一教授、国务院艺术学科评议组委员凌继尧教授。张燕先随张道一先生学习民间艺术和工艺美术，后随凌继尧先生学习美学，成为朱光潜先生的再传弟子。

张燕的《中国艺术史纲》得益于她过去对门类艺术的长期钻研，也得益于她对综合艺术史知识的了解，没有东南大学学术氛围的熏陶，是很难有这样跨越式的进展的。该书梳理出我国古代各门类艺术发展的线索，对古代各门类艺术所有重要的典籍，一一予以介绍评价，使这本书与当今充斥市场的普及性、资料性艺术著作拉开了距离。以往学者多写画史，即使写美术史，也以书画为主，其余则论述简略。张燕不仅关注书画，对建筑、雕塑、工艺美术，也用功甚深，对一般史家不大关注的民间艺术、少数民族艺术等，也予以关注，加上对戏剧、音乐、舞蹈等的勾勒，体现了视野的宽阔。行文不是学究面孔，而是有许多田野调查得来的鲜活体会，有许多大量阅读和深入思考得来的新进思想，



文本研究与实物研究结合，使这本书深入浅出，言出心声，平实又不乏文彩。作者具备驾驭材料的本领，面对庞杂的历史资料，敢于取舍，区分详略，用观点解释和串联材料，使全书纲目完整清晰。书后还整理出了《艺术书目著作和艺术文献汇编书目要览》，以方便读者查阅。张燕以冷板凳功应对人心浮躁的时风，是难能可贵的。

在我国，门类艺术史的研究成果已够繁多，而像张燕《中国艺术史纲》这样从大文化的视角撰写的综合艺术史，还十分鲜见。这本书可以作为研究生们了解中国文化的必读书，更可以作为学子们进行艺术学、美学、文化学、历史学研究的入门先导。我从这本书字里行间，看到张燕为此书耗费的巨大精力。

这本书并非完美无缺。虽然作者力求完整显现各门艺术和艺术理论的发展线索，但是，作者对自己熟悉的艺术门类，着力较重，剖析较深，而对自己不大熟悉的艺术门类，则着力较轻，剖析较简。相信随着作者研究的深入，本书重版时会进一步完善。

南京艺术学院博士生导师、教授

林树中　时年七九

2004 年 5 月 16 日于南京黄瓜园



凡例 …… 1

序 …… 林树中

第一章　史前艺术——华夏文明的曙光 …… 1
第一节　艺术的起源 …… 1
一、中西方关于艺术起源的重要假说 …… 1
二、从原始音乐看艺术起源 …… 4
三、从原始舞蹈看艺术起源 …… 5
第二节　史前工艺文化 …… 7
一、原始玉石器 …… 7
二、原始建筑和雕塑 …… 10
三、原始岩画 …… 12
四、从文身到服饰 …… 14
第三节　真力弥满的原始陶器 …… 16
一、原始陶器概说 …… 16
二、原始彩陶 …… 19
(一)彩陶造型与葫芦崇拜 20　(二)从彩陶色彩看先民自然观 21
(三)从彩陶纹饰看先民宇宙观 22　(四)彩陶纹饰的符号意义 23
三、原始黑陶与印纹陶 …… 25

第二章　青铜时代——民族气派的初成和艺术思想的初创 …… 27
第一节　家国重器——青铜器 …… 28
一、先秦青铜器概说 …… 29

二、青铜器精神、形式的演变 …… 31
(一)滥觞期 31　(二)鼎盛期 31
(三)转变期 35　(四)更新期 36
三、西南、西北奴隶制青铜文明 …… 40
第二节　先秦艺术的礼乐化 …… 41
一、礼制乐舞 …… 43
二、礼玉 …… 45
三、礼制建筑 …… 48
四、礼制服饰 …… 51
第三节　《考工记》的造物思想 …… 55
一、《考工记》概说 …… 55
二、器以载道和礼乐制度 …… 57
三、天人合一的宇宙观 …… 61
四、科学思想的火花 …… 64
第四节　先秦哲学与中国艺术思想 …… 67
一、老子:道法自然,大音希声 …… 67
二、孔子:礼、仁与中和 …… 70
三、墨子:非乐 …… 73
四、孟子:与民同乐,浩气充塞 …… 75
五、《周易》:以阴阳为核心 …… 77
六、庄子:以天合天,大美不言 …… 79
七、荀子:集儒家大成 …… 83
八、韩非:质不待文,以文害德 …… 86
第五节　惊采绝艳的荆楚艺术 …… 88
一、象生造型的漆器 …… 88
二、简淡线描的帛画 …… 92
三、文彩绮丽的织绣 …… 93
四、高张急节的乐舞 …… 94
五、荆楚艺术的成因 …… 95

第三章　包举宇内的秦汉思想和沉雄天真的秦汉艺术 …………………… 98
第一节　秦汉对宇宙本体的探讨 ………………………………………… 99
一、阴阳五行论 ……………………………………………………… 99
二、天人感应论 ……………………………………………………… 100
三、以宇宙大生息为艺术表现 ……………………………………… 103
第二节　气吞八荒的秦汉建筑和深沉雄大的秦汉雕刻……………… 104
一、宏大的建筑活动 ………………………………………………… 104
二、古拙沉雄的玉、石刻 …………………………………………… 108
三、风格迥异的秦、汉俑 …………………………………………… 110
第三节　娱人的乐舞百戏和天人并写的汉画…………………………… 113
一、民族乐舞的成熟 ………………………………………………… 113
二、纷繁热烈的百戏 ………………………………………………… 118
三、铺彩摛文的画像砖石 …………………………………………… 120
四、飞扬率真的壁画 ………………………………………………… 129
五、丹青富丽的帛画 ………………………………………………… 130
第四节　实用品的艺术意匠……………………………………………… 132
一、持续辉煌的漆器工艺 …………………………………………… 133
二、世界领先的织绣工艺 …………………………………………… 136
三、关怀现世的青铜工艺 …………………………………………… 138
第五节　比德与谶纬——汉人思维模式的影响………………………… 141
一、以玉比德与中国艺术的人格意蕴 ……………………………… 141
二、谶纬、符瑞和风水 ……………………………………………… 144
第六节　艺术理论的整合、变革与开创 ……………………………… 148
一、早期儒家艺术理论的典范——《乐记》………………………… 148
(一)《乐记》概述 148
(二)《乐记》的主要思想 149
(三)《乐记》理论的得失 152
二、舞蹈理论第一篇——《舞赋》…………………………………… 153
三、书体的变革和书论的开创 ……………………………………… 154

第四章　玄风佛雨下的三国两晋南北朝艺术 …… 157
第一节　玄、佛二学与魏晋风度 …… 158
一、玄学与佛学——魏晋艺术的灵魂 …… 159
二、魏晋风度与审美人生 …… 160
第二节　南方六朝艺术 …… 161
一、超妙的书法和音乐 …… 162
二、玄妙的人物画 …… 165
三、新兴的山水诗、画 …… 167
四、写仿自然的园林 …… 169
五、玄谧的青瓷 …… 170
六、飞扬潇洒的画像砖 …… 171
第三节　北朝兴起的石窟艺术 …… 172
一、拜城、库车龟兹石窟 …… 173
二、敦煌莫高窟 …… 174
三、永靖炳灵寺石窟 …… 178
四、大同云冈石窟 …… 179
五、天水麦积山石窟 …… 181
六、洛阳龙门石窟 …… 182
七、巩县石窟寺 …… 183
八、邯郸响堂山石窟 …… 183
九、固原须弥山石窟 …… 184
第四节　南北朝其他艺术 …… 184
一、沉雄秀丽的南朝陵墓石刻 …… 185
二、取法南方的北瓷、北俑 …… 187
三、南北寺庙和佛塔的中土化 …… 187
四、广袤北方的美术遗存 …… 189
五、魄力雄强的碑刻 …… 193
六、在裂变中更新的漆器 …… 194
第五节　建树突出的艺术理论 …… 196

一、音乐理论 …… 196

(一)嵇康《声无哀乐论》196

(二)阮籍《乐论》201

(三)刘勰《文心雕龙·乐府》202

二、绘画理论 …… 202

(一)顾恺之的绘画理论 202　(二)宗炳《画山水序》205

(三)王微《叙画》208　(四)谢赫《古画品录》209

(五)姚最《续画品》212

三、书法理论 …… 213

(一)重体势的西晋书论 213　(二)重书意的东晋书论 214

(三)重品评的南朝书论 215

第五章　盛世之相到禅道境界——隋唐艺术和艺术理论 …… 217

第一节　隋唐艺术基调和审美转折 …… 218

一、南宗禅诞生前的隋唐艺术基调 …… 218

二、艺术审美转折的历史动因 …… 220

第二节　民族乐舞的高峰 …… 222

一、多民族乐舞的交流融合 …… 223

二、空前繁盛的宫廷乐舞 …… 224

三、丰富多彩的表演乐舞 …… 227

四、散乐——后世戏曲的先声 …… 230

第三节　清峻、丰实、俗丽、野逸——隋唐艺术的审美演变 …… 232

一、人物、鞍马画的审美演变 …… 232

二、山水画的审美演变 …… 241

三、花鸟画的审美演变 …… 244

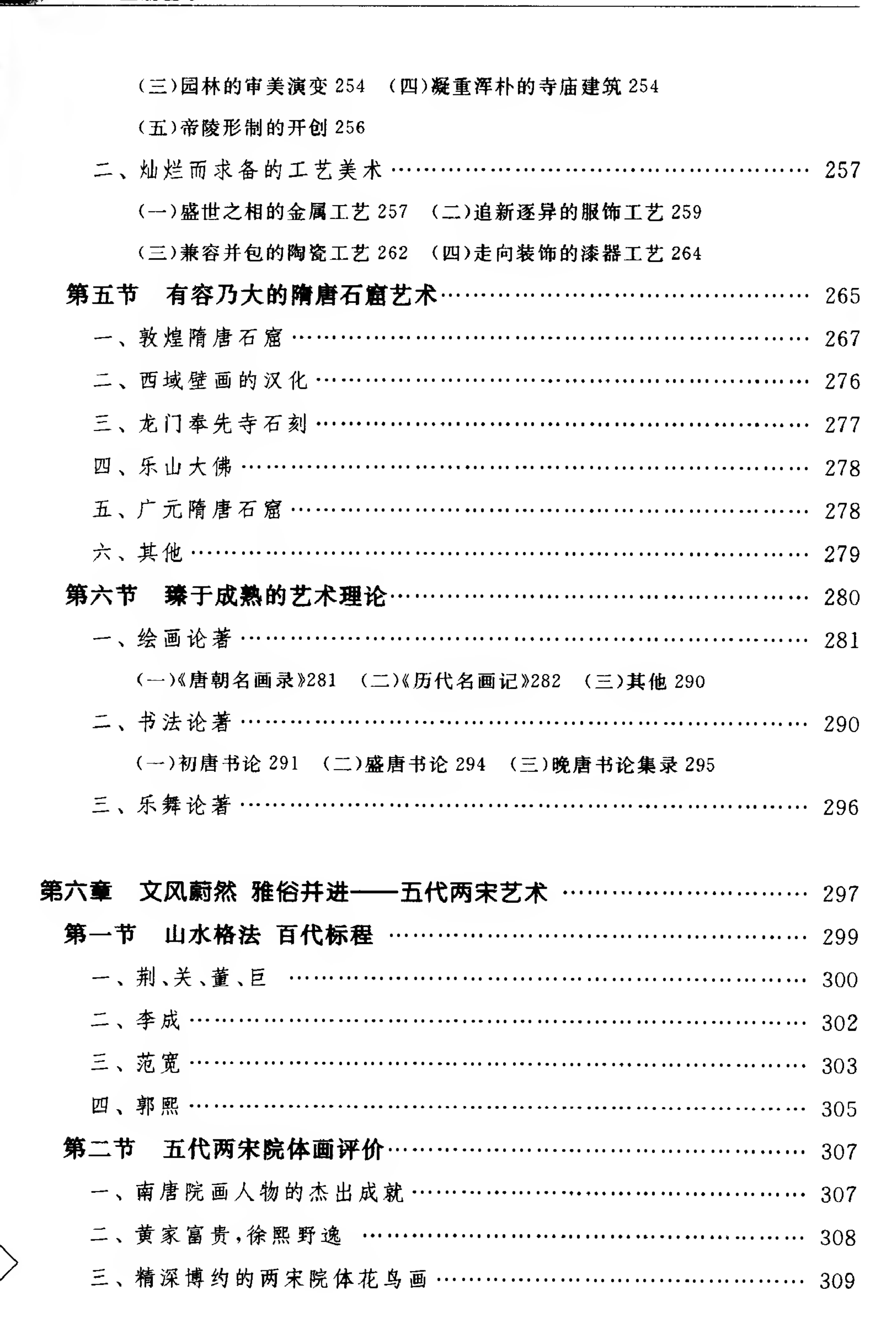
四、书法的审美演变 …… 245

五、雕塑的审美演变 …… 247

第四节　体格兼备的隋唐造物艺术 …… 250

一、后世范式的建筑艺术 …… 250

(一)世界第一拱——赵州桥 250　(二)里坊城市和宫殿布局 251



(三)园林的审美演变 254 (四)凝重浑朴的寺庙建筑 254
(五)帝陵形制的开创 256
二、灿烂而求备的工艺美术 …… 257
(一)盛世之相的金属工艺 257 (二)追新逐异的服饰工艺 259
(三)兼容并包的陶瓷工艺 262 (四)走向装饰的漆器工艺 264
第五节 有容乃大的隋唐石窟艺术 …… 265
一、敦煌隋唐石窟 …… 267
二、西域壁画的汉化 …… 276
三、龙门奉先寺石刻 …… 277
四、乐山大佛 …… 278
五、广元隋唐石窟 …… 278
六、其他 …… 279
第六节 臻于成熟的艺术理论 …… 280
一、绘画论著 …… 281
(一)《唐朝名画录》281 (二)《历代名画记》282 (三)其他 290
二、书法论著 …… 290
(一)初唐书论 291 (二)盛唐书论 294 (三)晚唐书论集录 295
三、乐舞论著 …… 296

第六章 文风蔚然 雅俗并进——五代两宋艺术 …… 297
第一节 山水格法 百代标程 …… 299
一、荆、关、董、巨 …… 300
二、李成 …… 302
三、范宽 …… 303
四、郭熙 …… 305
第二节 五代两宋院体画评价 …… 307
一、南唐院画人物的杰出成就 …… 307
二、黄家富贵,徐熙野逸 …… 308
三、精深博约的两宋院体花鸟画 …… 309

四、从复古到刚硬——两宋院体山水画 …………………………… 312

(一)工而能雅的青绿山水画 312

(二)刚猛强硬的南宋四家画 313

第三节　声势渐壮的文人艺术思潮 …………………………… 317

一、理学对两宋艺术的影响 …………………………… 317

二、欧阳修的艺术观 …………………………… 318

三、苏轼的艺术观 …………………………… 319

四、沈括、米芾等人的艺术观 …………………………… 324

五、文人审美理论的正式确立——《沧浪诗话》 …………………………… 326

六、方兴未艾的文人书画 …………………………… 327

(一)水墨竹、梅 327　(二)人物、山水、花鸟新画风 328

(三)尚意的书法 332

第四节　民族气派的造物艺术 …………………………… 333

一、理学和道、禅影响下的名窑瓷器 …………………………… 333

二、活泼豪放的民窑瓷器和少数民族瓷器 …………………………… 338

三、线型布局的城市和精巧变化的建筑 …………………………… 340

(一)城市布局 341　(二)建筑 341　(三)帝陵 342

四、园林的变革和宗教的推动 …………………………… 342

五、风景的靓点——塔 …………………………… 344

六、其他造物艺术 …………………………… 345

第五节　市民艺术的空前发展 …………………………… 349

一、剧曲和讲唱的兴盛 …………………………… 349

(一)北杂剧的真正源头——宋杂剧和金院本 350

(二)戏曲最早的成熟形态——南戏 352　(三)形形色色的讲唱 353

(四)自娱性质的乐舞 355　(五)辽、金乐舞 356

二、卓有成就的风俗绘画和走向普及的雕版印刷 …………………………… 356

三、备极传神的宋塑和面向人间的壁画 …………………………… 359

四、世俗化了的宗教石窟 …………………………… 362

(一)四川地区石窟 362　(二)甘肃地区石窟 364

(三)陕北地区石窟 365　(四)云南剑川石窟 365

第六节　走向深入的艺术理论 …… 365

一、绘画论著 …… 366

(一)荆浩《笔法记》366　(二)郭若虚《图画见闻志》369

(三)邓椿《画继》371　(四)黄休复《益州名画录》372

(五)刘道醇《圣朝名画评》和《五代名画补遗》374

(六)郭熙等《林泉高致》375　(七)韩拙《山水纯全集》等 380

二、书法论著 …… 381

三、书画著录著作 …… 382

四、杂述与金石学著作 …… 384

(一)赵希鹄《洞天清录》385

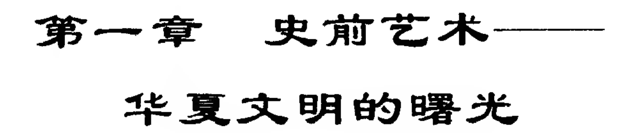
(二)金石考古著作 385

五、建筑官书——《营造法式》 …… 387

六、乐舞论著 …… 390

(一)陈旸《乐书》390

(二)《琴史》、《碧鸡漫志》等 392



第一章 史前艺术——华夏文明的曙光

中华民族的悠久文明，如长江黄河般汪洋恣肆，跌宕起伏，连绵不断，从远古流淌到现在。当全世界另外一些古老文明面临中断或者湮没的时候，中华文明仍然焕发出它强大的生命力。艺术是中华民族的心灵史，是中华民族形象化了的传记。浩如烟海的中国古代艺术遗存和汗牛充栋的中国古代艺术论著，凝聚着中华民族的伟大精神，记载着中华民族的前进轨迹。让我们沿着这一轨迹作一次巡礼，对古代艺术作品进行精神的分析和审美的解读，对古代艺术论著进行文化的研究，对古代艺术发生发展中政治的和经济的、宗教的和世俗的、社会的和个人的动因进行阐释，以探讨艺术的本质和演变的规律。我们的话题就从史前艺术开始。

第一节 艺术的起源

论述原始艺术，不能不谈到艺术起源。了解艺术的起源，有助于我们把握艺术的本质。

一、中西方关于艺术起源的重要假说

早在先秦，我国就开始了关于艺术起源的理论探讨。由于中华民族重即兴、重感悟的思维特点，艺术起源理论的系统性和深入性逊于西方，以致学者们一说起艺术起源，便到西方理论中去寻找依据。其实，中西方关于艺术起源的假说各有千秋。西方关于艺术起源的假说以模仿说为典型，我国关于艺术起源的假说中，表现说、巫术说、劳动说都很有特点，表现说发展得尤其充分。



现将中西方关于艺术起源的假说对照阐述如下：

表现说。在我国，艺术起源的“表现说”于两千多年前的先秦两汉便诞生了，“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音”（[汉]《乐记》），“诗言志，歌咏言”（《汉书·艺文志》），“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也”（[汉]《毛诗序》），“诗言志”成为我国古代关于艺术起源的最重要假说。而在西方，17 世纪，法国卢梭等提出情感表现说；俄国作家列夫·托尔斯泰著《艺术论》，通篇强调情感；法国艺术家罗丹干脆说，“艺术就是感情”①。中西方艺术的“表现”有着本质的区别：我国古代艺术的“表现”重视主体与客体的交感，西方现代艺术的“表现”则走向了非理性、非客观的极端。

巫术说。我国先秦典籍中就有“雷出地奋，豫；先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”（《易·豫卦》）的说法，揭示了原始艺术与祭祀巫术的密切联系。所以，王国维推测：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”②有学者通过对“艺”字的分析——“‘藝’初为一人跪拜木、土。木表示神木即祖，象征父性；土表示后土，即母性。土上有木，意味着神社”，得出“原始艺术的本质就是巫术”的结论③。19 世纪以来，西方人类学家对现存原始部落进行了深人调查，苏格兰人类学家弗雷泽在其名著《金枝》中提出，人类的智慧、意识和精神生活经历了三个历史阶段，即：巫术—宗教—科学，巫术是人类认识自然和控制自然的最早尝试，它不但早于宗教，而且也先于科学④。在弗雷泽理论的基础上，法国考古学家雷纳克正式提出艺术起源于原始巫术。艺术起源的“巫术说”成为越来越多学者认可的重要假说。

劳动说。我国先秦典籍言“劳者歌其事”（《公羊传·宣公十五年》），隐含着劳动产生艺术的思想。西方从恩格斯提出“劳动创造了人本身”的伟大论断以来⑤，

---

① 〔法〕罗丹著、傅雷译：《罗丹艺术论·遗嘱》，北京：人民美术出版社 1978 年版，第 3 页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 2 页。

③ 徐建融：《中国美术史标准教程》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 2、1 页。

④ 〔苏〕弗雷泽：《金枝》，北京：中国民间文艺出版社 1987 年版，第 19 页。

⑤ 〔德〕马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第 3 卷，北京：人民出版社 1995 年版，第 374 页。

艺术的起源有赖于生产劳动和生存斗争，此说为多数学者承认。20世纪初，“一般艺术学”的提出者、德国美学家马克斯·德索在他的名著《美学与艺术理论》中，也谈到诗歌与劳动的关系，他认为，诗歌的目的不是为了加强劳动，而是为了使劳动轻松。艺术起源的“劳动说”成为前苏联和20世纪中国关于艺术起源的主导假说，导致我国20世纪艺术起源理论长期简单化、一元化、绝对化的倾向。

模仿说。古希腊德谟克利特率先提出，艺术起源于对自然生活的模仿；亚里士多德也认为，人从孩提时代就具有模仿本能；古罗马贺拉斯踵其说。“直到18世纪末，现实主义理论一直都没有超出过模仿论”①。模仿说承认艺术来源于自然生活和社会生活，却把模仿解释为人的天性，忽略了社会实践对人心理的巨大作用。而关于艺术起源的模仿说，我国古代典籍中几无踪影。表现和模仿，正是我国古典艺术与西方古典艺术的最大差别。

游戏说。18世纪末，德国美学家席勒认为，艺术的产生是人与动物相区别的最后标志，“野蛮人以什么现象来宣布他达到的人性呢？……对外观的喜悦、对装饰和游戏的爱好”②，艺术就在游戏中产生。19世纪，英国哲学家斯宾塞进一步指出，艺术和游戏的本质都是人们发泄过剩精力的自由活动。现代，我国学者朱光潜、徐复观等赞同此说，“艺术的雏形就是游戏”③，“康德把自由看做艺术的精髓，正是在自由这一点上，艺术与游戏是相通的”④，“游戏说与艺术的本性最为吻合……所以，由游戏展开的歌谣、舞蹈，不仅是文学的起源，也可能是一切艺术所由派生”⑤。

在西方，关于艺术起源的假说还有：意大利唯心主义美学家克罗齐把艺术起源归为低级的直觉，宣传“直觉即表现”、“直觉即艺术”；奥地利心理学家弗洛伊德用精神分析的观点解释艺术，认为性本能受到现实压抑转移为幻想时，就产生了艺术。这些假说影响了西方现代艺术，与我国古代艺术则几无瓜葛。我国学者朱狄提出，艺术还起源于季节变换的符号、对动物亡灵的祈祷等等⑥，姑存一说。

① 朱狄：《艺术的起源》，北京：中国青年出版社1999年版，第92页。
② 〔德〕席勒：《美育书简》第26封信，《古典文艺理论译丛》1963年第5期。
③ 朱光潜：《朱光潜全集》第2卷，合肥：安徽教育出版社1987年版，第55页。
④ 朱光潜：《西方美学史》下卷，北京：人民文学出版社1979年版，第383页。
⑤ 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社2001年版，第1页。
⑥ 朱狄：《艺术的起源》，北京：中国青年出版社1999年版，第131页。

原始社会逝去已远，关于艺术起源的种种假说，目前学术界难有公论。研究艺术起源，理应以史前考古学资料为依据，以现存原始部族的民族学资料和儿童心理学资料为参考，而不是以古籍中关于艺术起源的推测为主要依据。因此，保留原始部落生活特征的怒族、佤族、彝族、纳西族、独龙族、布朗族、鄂伦春族等民族的生活状况，引起我国人类学家的关注。

综上所述，对于艺术起源的问题，应该，也只能持多元论，不同的情况下，各种因素或强，或弱，或显，或隐，纠缠交织，演变转化，很难以一说论定。而在多元论中，笔者以为，劳动与巫术代表了原始人生活中物质与精神的主要方面，劳动起源说与巫术起源说最接近历史的真实，其中，巫术与艺术的本质最为吻合，原始艺术的主要动因是原始宗教情感，是巫术。笔者的这一观点，将在以下诸节用事实加以解说。

二、从原始音乐看艺术起源

目前所知我国最早的歌曲是黄帝时的弹歌，“断竹，续竹，飞土，逐肉”([元]徐天祐《吴越春秋》)，八个字便概括出原始时代狩猎劳动的全过程，其简洁、凝练的语言风格，为先秦歌诗继承。《三皇本纪》、《辨乐论》记述了伏羲时代的“网罟之歌”，《吕氏春秋·淫辞》、《淮南子·道应训》记述了“前呼邪许，后亦应之”的“举重劝力之歌”，形象地说明了原始歌谣产生于劳动生活。普列汉诺夫说：“人的觉察节奏和欣赏节奏的能力，使原始社会的生产者在自己的劳动过程中乐意服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的唱的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。”①20世纪初，德国经济学家毕歇尔在《劳动和节奏》一书中，收集了从古到今各种劳动歌曲287首，以证明劳动与节奏的关系，劳动动作的均衡重复生出乐舞的节奏。

我国典籍《吕氏春秋》中，《古乐》一篇对原始歌谣的起源作了多方探讨。此书记载了八段原始歌谣的歌题，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一

① 〔俄〕普列汉诺夫：《普列汉诺夫美学论文集·没有地址的信》，北京：人民出版社1983年版，第339页。

曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极”，八段歌谣均已亡佚，从歌题看，其内容为赞颂祖先、天地、五谷、鸟兽，与原始祭祀有关，葛天氏时的先民们，以巫术性质的乐舞祈求祖先（载民）、图腾（玄鸟）庇佑，可见原始音乐产生于巫术。“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋辂置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟，命之曰《大章》，以祭上帝”。“拊石击石”指用石块敲击出节奏，“致舞百兽”指扮作黄帝部落的图腾熊、罴、虎、豹等，可见原始音乐产生于对自然音响的模仿和巫术祭祀活动。“昔古朱襄氏之治天下也，多风雨而阳气蓄积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生”（本段引文均见《吕氏春秋·古乐篇》），可见原始音乐产生于先民了解自然、利用自然的生产生活过程之中。至于涂山氏之女待禹而歌曰：“候人兮猗！”则是为爱情而歌了。原始歌谣起源的多元，为艺术起源的多元论提供了有力证据。

史前乐器在我国数省先后出土。河南舞阳贾湖村新石器遗址出土距今7800年至9000年的骨笛16根，多为开有七孔的骨笛，至今能发出完整的七声音列；浙江河姆渡新石器遗址出土骨哨，陕西西安半坡、山西万荣荆村新石器遗址出土陶埙多个，青海民和阳山新石器遗址出土陶鼓，河南黾池仰韶文化遗址出土陶哨，陕西华县井家堡新石器遗址出土陶制号角，山西襄汾陶寺新石器大墓出土石磬和铜铃。如果说史前艺术遗存主要是以实用为目的的物态艺术，那么，舞阳等地出土的乐器，虽然以物化形式存在，精神因素却已经上升到主导地位。杨荫浏考证，我国原始时代就已经有了鼓、磬、钟、铃、管、柷、敔、苇、籥、埙、篪、笙等乐器[1]。

三、从原始舞蹈看艺术起源

语言产生以前，激烈的体动是原始人表达情感的最佳方式，所以，科林伍德说“舞蹈是一切语言之母”[2]。原始舞蹈的主要特征是：与原始歌谣浑然一体，且歌且舞，群体而舞，节奏强烈，以炫耀力量，宣泄情感，舞者与观众没有截

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1980年版，第11页。

② 〔英〕科林伍德著，王至元等译：《艺术原理》，北京：中国社会科学出版社1985年版，第250页。

然区分。它被用以娱神以后，才逐渐进入仪式和程式。

原始舞蹈的起源也是多元的，有劳动生活的再现，有性爱的传达，有战争的操练，也有自娱的狂欢，更有祭祀娱神仪式和图腾崇拜。原始岩画中，往往夸大舞者的性别特征，土家族的《毛谷斯舞》，男舞者至今还留着在腰间挂生殖器状饰物起舞的古老习俗。甲骨文中，"武"、"舞"通用，可见我国的武舞，初始有战争操练的性质。"当舜之时，有苗不服，禹将攻之，舜曰：'不可。上德不厚而行武，非道也。'乃修教三年，执干、戚舞，有苗乃服"（《韩非子·五蠹》），执干、戚舞，正是武舞。舜接受尧的禅让以后，在部落四方举行驱傩仪式，"月正元日，舜格于文祖，询于四岳。辟四门，明四目，达四聪，咨十有二牧。曰'食哉惟时，柔远能迩，惇德允元，而难任人，蛮夷率服'"（《尚书·尧典》），史称"四门磔禳"（《淮南子》）。"四门磔禳"是远古驱傩活动的记载，戴着面具的扮演行为，具备了最早的戏剧因素。跳傩和观傩的风俗流传在民间，俗称"打鬼"，"每至打鬼，各喇嘛僧等扮演天神将以驱逐邪魔，都人观者甚众，有万家空巷之风"（[清]傅察敦崇《燕京岁时记》），"这些泛见于各民族民俗活动的原生态的戏剧现象，往往附着于各种仪典……至今犹然"[①]。许慎《说文解字》释"巫"："女能事无形，以舞降神者也。象人两袌舞形。"两个舞者对着上面的"无"——看不见的神灵，形象地说明了原始舞蹈与巫术活动的直接联系，今天汉族的龙舞、傣族的孔雀舞等，正是汉族龙图腾、傣族孔雀图腾的孑遗。



图一一三：马家窑文化舞蹈纹彩陶盆
青海大通县出土

1973 年，青海省大通县上孙家寨马家窑文化墓葬中出土距今 5800 年至 5000 年的舞蹈纹彩陶盆（图一一三），盆内壁绘三组舞者，每组五人，应节携手起舞。粗轮廓的剪影、近乎抽象的造型，没有威严、恐怖和神秘，而见纯

① 王廷信：《中国戏剧之发生》周华斌序，韩国：新兴出版社 2004 年版。

朴、天真和生机。田自秉先生认为它“可能是表示人们在湖边进行舞蹈表演的情景，在这里，彩陶工艺家表现的意境，富有诗情画意”[①]，李泽厚先生则与之意见相左，他认为，这一画面“直接表现了当日严肃而重要的巫术礼仪，而绝不是‘大树下’‘草地上’随便翩跹起舞而已”[②]。笔者以为，前说固然诗意和开化了一些，但是，后说又过于绝对，不必排除原始先民自娱自乐的可能性。

第二节　史前工艺文化

原始社会，物质生产与精神生产、实用与审美是浑然一体、没有分离的。当人类把第一块石头敲打成石器的时候，人类的工艺活动便产生了。从这个意义说，工艺文化是“本元文化”。它起源于人类的童年，又延续于人类文化发展的整个历史进程之中，它是艺术发生与发展的土壤。原始社会的艺术，主要是通过人类的工艺活动留存下来的。

一、原始玉石器

从人猿揖别，到距今约 1 万年前，是旧石器时代。其中，巫山人生活于约 250 万年以前，元谋人生活于约 170 万年以前[③]，蓝田人生活于约 80 万年以前，北京人生活于约 50 万年以前，丁村人生活于约 15 万年至 30 万年以前，山顶洞人生活于约 2 万年以前。北京人已经能够打制出左右略呈对称的尖石器，丁村人已经能够打制出球形石器。打制石器与天然石块的本质区别，在于人对它的加工改造，前者是文化产品，而后者是自然物。山顶洞人用石珠、石坠、骨管、兽牙、蚌壳等钻孔作为佩饰，以表现征服者的自豪感，有了将饰物连缀形成节奏美感的审美意识。其尸体旁撒有赤铁矿粉末，散落佩饰的穿孔内，几乎都留有赤铁矿粉末染过的红色。红色象征鲜血和生命，红色粉末的使用，当有祈祷死者再生

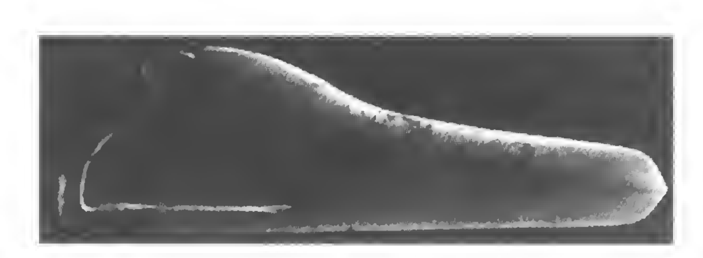
① 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 15 页。

② 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社 1989 年版，第 15 页。

③ 关于元谋人生活的年代，尚存争议，见夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 3、4 页。

的巫术意义。对工具的加工和山顶洞人的装饰活动，前者着眼于实用，是物化活动；后者着眼于精神，则有哲学、宗教、艺术等的萌芽，是原始上层建筑。旧石器时代，原始人包括哲学、宗教、艺术在内的精神活动，就这样开始了。

从距今1万年前，到奴隶社会开始，是新石器时代。这一时代，人类开始定居和农耕。定居和农耕的基本条件，是能够烧制出贮存用的陶器和磨制出光滑、对称甚至有孔的石器。烧制陶器和磨制石器，是新石器时期物态文化最本质的特征。马克思说，"人也按照美的规律来建造"[①]，先民对石器形式的追求，首先出于劳动实践的需要，如对称的石器投掷猎物容易命中，光滑的石器投掷阻力较小，在对石器工具不断改进的过程中，逐步萌生出对合规律的造型美的感知。磁山文化作为黄河流域早期新石器文化的典型，还出现了石雕神像（彩图一）。如果说先民对形式的感知是从无意渐渐成为有意识的追求；先民的巫术信仰，一开始便是自觉的。



图一二一1：大汶口文化穿孔石匕首

"玉者，石之美者也"，玉与石没有截然的区分。旧石器时代，"北京人"有了水晶制作的工具；新石器时代，辽宁西部大凌河上游阜新查海遗址、内蒙东南部兴隆洼文化遗址、浙江河姆渡文化遗址等，出土有玉制生产工具；"黄帝之时，以玉为兵"（[汉]袁康、吴平《越绝书》）（图一二一1）。玉的美质逐渐引起先民注意，玉器从生产工具、兵器中分离出来，成为纯精神性的艺术品。在华夏民族的造物活动之中，玉器最早与实用分离，最早具备了形而上意义，成为政治的、宗教的工具。

一般说来，原始宗教包括图腾崇拜、自然崇拜和祖先崇拜。"图腾"本是印第安人方言，意思是"他的亲族"。原始人处于生产力极度低下、知识极度贫乏

① 〔德〕马克思：《1844年哲学经济学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，北京：人民出版社1979年版，第79页。

的时期，对大自然的种种现象感到神秘和恐惧，不得不把自然现象的产生归于不可知的神灵，把猛兽当成自己的庇护者，甚至把某种动植物或者无生物当作氏族的祖先和保护神，当作氏族的徽号和象征，这就是图腾。我国上古地理著作《山海经》众多的奇禽怪兽，正是原始先民林林总总的图腾，《山海经》是我国原始先民慧眼初睁的真实记录。



图一二一 2：红山文化玉龙
内蒙翁牛特旗出土

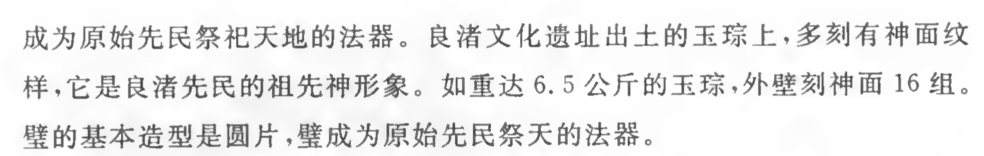
原始先民通过对玉的崇拜，传达图腾崇拜情感。我国北方和中原天气干旱，龙作为降雨之神，成为北方和中原民族的图腾，雕琢了龙图腾的玉器，便成为天、地、人、神交往的法器。距今 5000 年左右的内蒙翁牛特旗三星他拉村红山文化遗址出土玉龙（藏内蒙翁牛特旗博物馆，图一二一 2），高 26 厘米，长吻，双目突起，长鬣上卷，与“C”字形躯体呈异向卷曲，相反相成，高度概括又极富生命力。我国南方多雨，农作物一年几熟，把握节令至关重要，鸟作为预报农时的动物，就成为南方民族的图腾。东南沿海新石器时期遗址出土的软玉生产工具上，多雕刻鸟纹，它是东夷先民拜鸟情结的物证。



图一二一 3：良渚文化玉琮
江苏武进出土

原始先民还借玉传达对日、月、山川的崇拜。长江下游良渚文化遗址出土大量玉琮、玉璧（图一二一 3）。琮的基本造型是外方内圆，琮





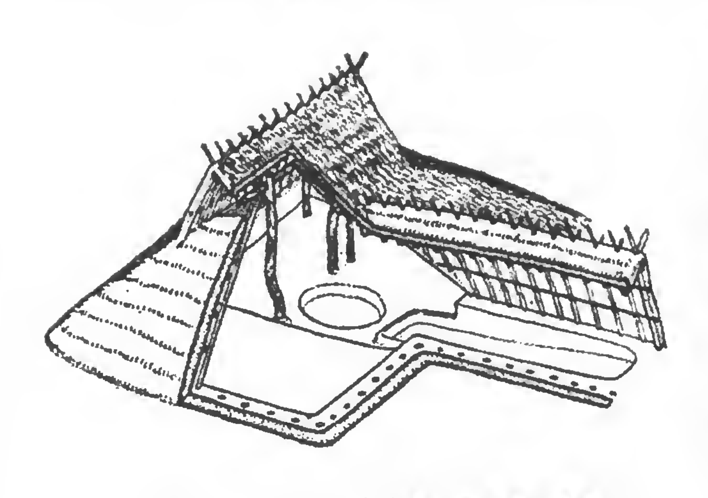
成为原始先民祭祀天地的法器。良渚文化遗址出土的玉琮上，多刻有神面纹样，它是良渚先民的祖先神形象。如重达6.5公斤的玉琮，外壁刻神面16组。璧的基本造型是圆片，璧成为原始先民祭天的法器。

先民还通过玉崇拜，传达祖先崇拜的情感。甲骨文中，双手捧玉而为"巫"，手执玉斧而为"父"，巫师、部落酋长执拿着玉斧、玉铲、玉刀，有如法器在手，魔力附身。于是，原本是生产工具的玉斧、玉铲、玉刀，演变为祭祀祖先的礼器。

李政道还推测，新石器时期的玉璧、玉琮、玉璇玑等，是古代天文仪器，是古代先民观天测地的工具，是科学用具的艺术化[1]。

二、原始建筑和雕塑

《易·系辞下》："上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨。"可见，建筑的基本功能是供人类遮风避雨。原始社会，人们"冬则居营窟，夏则居橧巢"(《礼记·礼运》)，前者是黄河中下游地区的原始建筑形式，后者则是南方干阑式建筑的滥觞。距今7000年左右的浙江河姆渡新石器遗址发现干阑式建筑的遗迹，残存原木上留有榫卯。距今5000年左右的西安半坡新石器遗址，是已知中国最早的原始村落，共掘出房屋遗址45座、圈栏两座、窖穴200余个、烧陶窑址6座和一些墓葬、瓮棺，据地面遗迹测绘复原，村落周围，以宽、深约5到6米的壕沟与外界分隔，以防野兽侵入；居室呈半地穴



图一二二1:西安半坡原始村落建筑复原图

① 李政道:《艺术与科学》,《文艺研究》1998年第2期。

状态，地面有土灶，有原木支撑屋面和草泥墙壁的痕迹（图一二二 1）。同为仰韶文化的临潼姜寨新石器遗址，是现存最完整的原始村落遗址（图一二二 2）。六次发掘，共发现半地穴式房屋遗址 90 座，聚集为五组，每组以一栋朝东的大房子为中心，所有房屋都环绕并且面对中间广场，居住区在围沟内，墓葬区在围沟外，总面积达 5 万余平方米①。姜寨遗址应为五个氏族部落的聚居地，大房子可能是母系氏族酋长的住处或氏族成员集会的场所。遗址还发现黏土塑就的浮雕装饰残块，可能是墙壁上的装饰。距今约 5000 年的甘肃秦安大地湾四期文化遗址挖掘出一座编号为"f 901"的建筑，高约 6 至 7 米，主室面积达 130 余平方米，地面由料礓石和砂石搅拌而成的混凝土铺就，是我国目前所见面积最大、工艺水平最高的史前建筑遗址，其台基、墙柱、屋面作三段式，成为后世宫殿的滥觞。"f 411"房址地面，遗存一幅长约 1.2 米、宽约 1.1 米的地画，人物画有尾饰，动物画有触角，线条勾勒，平涂色彩，形象粗犷怪异②。辽宁牛河梁红山文化女神庙遗址，三环圆坛和三重方坛，象征天圆地方，从地面坍落的建筑构件和壁画残块可见，这里曾经是一座气势宏大的神殿，神殿周围有石砌的围墙，六个山头分布有石块垒积的祭坛。从泥塑神像残臂、断手等推测，最大的主神高约真人三倍，有的神像面露微笑，玉片嵌成的眼睛炯炯有神，说明距今 5000 年左右的我国东北地区，已经进入母系社会末期，具备了国家的初级形态③。

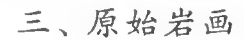


图一二二 2：临潼姜寨原始村落形态与布局

① 《临潼姜寨新石器时代遗址的新发现》，《文物》1975 年第 8 期。

② 冯诚等：《华夏文明史增加 3000 年》，《新华文摘》2003 年第 1 期。

③ 《辽宁发现原始神殿遗址》，《新华文摘》1984 年第 4 期。



三、原始岩画

岩画作为世界性的原始艺术，留下了人类茹毛饮血时代神灵崇拜的遗迹。比较而言，欧洲先民们在具体实在的空间中寻求安全感和神秘感，原始岩画多在洞内；我国先民们在广袤的宇宙和神秘的上苍中寻求生命感和保护感，原始岩画多在露天。岩画地点的选择，折射了中西方先民不同的宇宙观。

我国原始岩画分布颇广，内蒙、新疆、西藏、甘肃、宁夏、青海、云南、贵州、广西、广东乃至辽宁、福建、江苏等省都有发现。虽然南北都有刻、绘，其基本手段则是南绘北刻。北方岩画风格偏于模拟和写实，如内蒙阴山、宁夏贺兰山、甘肃黑山、新疆阿尔泰山等地的原始岩画，敲凿出狩猎、舞蹈、攻战、神像等画面，形象稚拙，宏大的规模直通上苍，令人感觉到上万年的时空浓缩于眼前，深沟大壑中飘荡着原始先民的游魂，冰冷的岩壁里蕴藏着时时将要破壁而出的宇宙生命意识。南方岩画风格偏于象征和抽象，如云南沧源岩画中模拟鸟兽的舞蹈形象，映证了《尚书》“百兽率舞”的记载；广西宁明花山岩画，画中众多人物队列整齐，且歌且舞，有的以手敲击乐器，中间一人头戴羽饰，双腿叉开，双臂奋起作指挥状(图一二三 1)；云南沧源崖壁上，用红色颜料画出狩猎、交媾、祈神等宏大场面，以强烈对比的色彩和基本一致的造型区别于北方岩画。连云港地处我国南北之中，将军崖祭坛尚存岩画三组，在南北长 22.1 米、东西宽 15 米的岩坡上，凿神面、太阳、星象、子午线及植物茎叶、鱼和鱼网状图案，形象古拙，可见这里的先民以农、渔为生，并曾在此设坛祭祀。



图一二三 1：原始岩画《群舞》
广西宁明花山



图一二三 2:原始岩画《对舞》中对性特征的强调
内蒙乌兰察布德里哈达山

将军崖岩画是我国惟一反映东夷原始部落农、渔生活的岩画，因其地早已开化，不复有贺兰山岩画整体氛围给人的巨大冲击。

原始岩画最常见的题材是狩猎和生殖崇拜(图一二三 2)。关于后者，人类在极其恶劣的生存条件下渴求繁衍，不待言说；关于前者，贡布里希这样解释，“绘画和雕塑是用来行施巫术的”，“那些原始狩猎者认为，只要他们画个猎物图——大概再用他们的长矛或石斧痛打一番——真正的野兽也就俯首就擒了”，“世界各地的巫师、巫婆已曾尝试用这种方式行施巫术——他们制成仇人的小人像，然后刺穿那个倒霉的偶像的心脏或者烧掉它，指望仇人会因此而遭殃”。[1] 击其像如击其人的巫术行为，在我国亦渊源久远。顾恺之“常悦一邻女，乃画女于壁，当心钉之，女患心痛，告于长康，拔去钉乃愈”([唐]张彦远《历代名画记》)。东西方相同的巫术行为可以证明，原始岩画主要不是用作审美，而有其巫术意义。格罗塞在他的名著《艺术的起源》中提出，除了音乐，“原始民族的大半艺术作品都不是纯粹从审美的动机出发，而是同时想使它在实际的目的上有用的，而且后者往往还是主要的动机，审美的要求只是满足次要的欲望而已”[2]。此外，狩猎岩画或许还有记录战果、表示方向等的实用意义。

---

① 〔英〕贡布里希著，范景中、杨思梁译：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社 1998 年版，第 18 页。

② 〔德〕格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，北京：商务印书馆 1984 年版，第 234 页。

四、从文身到服饰

文身是原始人对自身特征的遮掩或强化,"原始人甘心忍受痛苦接受文身时,他的目的也许根本不是为了追求美,而是为了吓唬自然或种族的敌人,追求那种具有符咒意义的丑"①。《礼记·王制》中,形象地记录了原始先民的文身习俗与早期衣着:"东方曰'夷',被发文身;南方曰'蛮',雕题交趾;西方曰'戎',被发衣皮;北方曰'狄',衣羽毛穴居。"也就是说,东方原始人文身,南方原始人文面。题者,额之端也,雕题指以刀或针在人的额头刻画。20世纪下半叶,生活在云南怒江流域的怒族、生活在海南的黎族等还保留着原始的文身习俗,文足的一支黎族被称为"花脚黎"②。



图一二四 1:彝民头上的"天菩萨"

人类从"被发文身"到纺织成衣,其间经过了漫长的历史进程。浙江河姆渡新石器文化遗址、西安半坡新石器文化遗址等处,发现刻绘花纹的陶质纺轮,直径多在5—6厘米,先民用竖杆插入纺轮,绕上纤维旋转,将纤维捻成织布所用的纱线。1958年,浙江吴兴钱山漾新石器文化遗址出土距今近5000年的麻布和家蚕丝纺织品;1972年,江苏吴县草鞋山新石器文化遗址出土三块葛布残片,其上明显可见起花,分析为双股经线的罗纹织物③。原始社会,先民走过了以羽毛、树叶遮体到着衣的漫长历程。

① 朱狄:《艺术的起源·序》,北京:中国青年出版社1999年版。
② 华梅:《服饰与中国文化》,北京:人民出版社2001年版,第13页。
③ 华梅:《服饰与中国文化》,北京:人民出版社2001年版,第27、29页。



图一二四 2：苗民头上的牛角形头饰

我国少数民族生活在边远地区，其地交通闭塞，文化滞后，有的原始状态固化至今，有的留下了原始生活的蛛丝马迹，少数民族服饰成为今人研究原始服饰的参照。彝族男子额前，往往用一撮头发编成冲天的小辫子，辫子外面以布帕包裹，谓之"天菩萨"（图一二四 1）。"无论从造型上，还是从称谓上，都可以看出这意味着古老的彝族的对天崇拜"①。"最具纳西族服饰文化特色的皮披肩，其式样即是模拟蛙身形状剪裁成的，缀在披肩上的圆形图案即是表示蛙的眼睛。这种披肩就是典型的以青蛙为图腾的民族服饰。居住在台湾的高山族，将蛇认作图腾……因此无论男女，都在服饰上绣或刻上蛇纹，尤以'百步蛇'最具特色"，"贵州的苗族崇尚牛，认为牛是天外神物，为造福人类才降至人间，助民耕田耙地……苗族服饰中既有木质牛角形头饰，也有银质牛角形头饰"（图一二四 2）。以鹰为崇拜的蒙古族，其摔跤服"坚硬而又闪亮的皮带和铆钉，以抽象的艺术手法再现了鹰嘴和鹰爪的锐利与光泽，辅之以云朵彩绣，更宛如雄鹰展翅在蔚蓝色的天空。'鹰'的后代还未满足这英武的形象，他们常常在头部系上彩带，带头长长地飘拂着，或是在坎肩领口缀上无数条状的飘带。当摔跤手们两手向两侧平伸、头略略前伸并雄视对方准备交手时，那些彩带



图一二四 3：蒙古族摔跤服

① 华梅：《服饰与中国文化》，北京：人民出版社 2001 年版，第 22 页。



在草原上空的骄阳照射下，被劲风吹动着，一种不是羽毛却有羽毛质感、夸张了的'鸟羽'闪动起来……古老的图腾在服饰上闪着永不消失的光彩"[①]（图一二四 3）。彝族、苗族、纳西族、蒙古族等少数民族服饰，在在可见原始图腾的孑遗。

第三节　真力弥满的原始陶器

我国史前工艺文化的主要遗存是原始陶器。先民在狩猎生活的野火中，偶然发现烧硬的黏土能够贮水，由此引发出创造思维，用泥巴糊在编织物上，烧制出最早的陶器。人类第一次将一种物质改变为另一种物质，由此结束了上百万年的狩猎生活，开始储存，蒸煮，运水，开始农耕和定居。

一、原始陶器概说

根据现有的考古资料，距今约万年，华夏先民中出现了最早的烧陶行为。广西桂林甑皮岩新石器遗址发现的陶片，陶壁厚达 2.9 厘米[②]，应是露天烧出；"湖南道县玉蟾岩、江苏溧水县神仙洞、江西万年县仙人洞等地，都出土过这一时期陶器的残片"[③]；河南、河北距今 8000 年左右的磁山、裴李岗文化遗址，"陶器较为原始，都是手制的，陶质粗糙，火候不高"[④]；大地湾一期文化遗址出土彩陶 200 多件，图案不尽完整，却是已知中国最早的彩色陶器。

模制法是原始陶器最早的成型方法，大汶口文化遗址出土陶篓上残留的编织纹，是早期陶器借助编织器成型的物证。后来，原始先民发明了泥条盘筑法、手工捏制法、轮制法。新石器早期陶器，以夹砂陶炊器为主，随着制陶手法逐渐丰富，陶器品种逐步增加，食器有钵、碗、豆、杯、盆、盘等，盛储器有罐、瓮

---

① 华梅：《服饰与中国文化》，北京：人民出版社 2001 年版，第 16、14 页。

② 《桂林甑皮岩遗址发现目前中国最原始的陶》，《中国文物报》2002 年 9 月 6 日。

③ 李砚祖：《艺术设计鉴赏》，见凌继尧、笔者主编：《美学与艺术鉴赏》，上海：上海人民出版社 2001 年版，第 191 页。

④ 夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 5 页。

等，炊煮器有鬲、鬶、斝、釜、甑等，汲水器和盛水器有壶、尖底瓶等。黏土精选不够，便烧成夹砂陶，见于新石器文化早期遗址；黏土中残留稻谷，便烧成夹炭末黑陶，见于长江流域以耕作为特点的河姆渡文化遗址；窑口封闭不严，黏土中铁元素在氧化焰中氧化，便烧成红陶，见于黄河流域仰韶文化、大汶口文化遗址；掌握封窑技术以后，窑口密封断氧，铁元素在还原焰[①]中还原，便产生灰陶，见于长江流域良渚文化遗址；烧陶结束前，从窑顶徐徐加水，使炭火熄灭，浓烟直入泥胎，便烧成黑陶，见于黄河中下游龙山文化遗址；白陶的烧制则对精选黏土和提高窑温有了更为严格的要求，见于黄河中下游龙山文化遗址。如果说黄河流域陶器突出地表现着拙壮质朴的美，长江流域如河姆渡文化、良渚文化、马家滨文化、大溪文化、屈家岭文化陶器，则在粗犷中见轻灵活泼。

一些原始陶器以人和动植物形象为范本，以象形取意的方法造型，既非自然主义的客观描绘，也非纯抽象的符号，人们称其为“象生陶器”或“仿生陶器”。如黄河中游半坡文化的船形壶、长江上游大溪文化的竹筒瓶、长江下游良渚文化的鸟形壶等。陕西华县出土黑陶枭形尊，似鹰，似熊，又非鹰，非熊，孔武有力，三足非模拟非写实，稳定，坚实，刚健，其精神性、象征性大于实用性，成为后世鼎的前身（图一三一 1）。黄河下游大汶口文化遗址出土红陶猪形壶，小猪像在欢快地呼叫，漫溢出蓬勃的生命意识（图一三一 2）；龙山文化遗址出土白陶鬶，高高翘起的冲天流好似嗷嗷待哺的嘴，肥满的三袋足又好似女人的臀部和大腿，抽象的造型充满向外膨胀的力度，分明受了人和动物的生命启示，无怪有人将它形容为



图一三一 1：庙底沟文化黑陶枭形尊
陕西华县出土

① 一般而言，窑内游离氧含量在4%—10%时，为氧化焰；游离氧含量小于1%而炭素在4%—8%时，为还原焰。

"一只伸颈昂首、伫立将鸣的红色雄鸡"①(图一三一3)。如果说白陶鬶的产生可能与生殖崇拜有关,龙山文化遗址出土的陶祖,则足以说明原始先民的生殖崇拜意识和父系氏族公社的确立。一些陶器的盖钮、把手雕塑成形,如秦安大地湾出土的人头器口彩陶瓶、甘肃永昌鸳鸯池马厂遗址出土的人头像陶罐盖钮等。河姆渡文化遗址还出现了小型动物捏塑,器皿上出现了写实的猪纹和谷穗纹,标志着河姆渡农业文化的早熟。可见,原始陶器绝不单单满足于使用,它是原始人对生命的认知、原始人观念精神的表达。



图一三一2:大汶口文化红陶猪形壶
山东大汶口出土

从原始陶器的造型,可见先民刚刚萌生的科学观。圆形器皿受热、受力均匀,烧制过程中较少变形和爆裂,使用过程中便于拿取和清洗。所以,原始陶器以圆为基本造型。西安半坡出土的尖底瓶,适应了先民席地而坐、将陶瓶插于泥土的功能需要,其双耳安置在瓶腹最宽处,汲水时,口部向下,容易下沉;水满后,口部向上,不致倾覆:都能达到力的平衡。三足陶器如鬲、鬶、甑、甗等等,并非鸟、兽偶足的模拟,



图一三一3:龙山文化白陶鬶
山东潍坊出土

① 邹衡:《夏商周考古学论文集》,北京:文物出版社1980年版,第149页。

而是基于生活实用的创造。它比偶足造型稳定，从不同角度看，视觉美感丰富，同时加大了陶器与火的接触面积，加快了蒸煮速度。

二、原始彩陶



图一三二 1：仰韶文化双体鱼纹盆
陕西半坡出土

彩陶是我国原始陶器中最具代表性的品种，代表了史前艺术的最高成就。因此，人们常常将新石器时代文化称之为“彩陶文化”。

彩陶陶土一般经过淘洗，成型后，有的用细陶土调成泥浆，抹于陶坯表面，形成“陶衣”，成为后世陶坯上抹化妆土的滥觞，有的还要用卵石磨光，再以颜料绘饰，然后烧制成器。黄河中上游是发现原始彩陶最多、最为集中的地区。黄河中游仰韶文化距今5000年至6000年左右，彩陶包括半坡型和庙底沟型；庙底沟型彩陶衰落以后，黄河上游马家窑文化彩陶，包括距今5000年至3700年左右的马家窑型、半山型和马厂型发展更为完备，又称“甘肃仰韶文化”。因地区、时代渐次推移，各文化型彩陶造型、装饰各有不同。半坡型彩陶多圜底钵、尖底瓶和葫芦形器，纹饰布置在内底或外壁，以鱼纹和鱼纹简化而成的几何纹为特色，审美稚拙刚健（图一三二 1）；庙底沟型彩陶晚于半坡型，以大口鼓腹平底钵为典型器皿，花叶纹、鸟纹、火焰纹呈连续纹样布置在器腹外壁（图一三二 2）；马家窑型彩陶以小口鼓腹陶罐为典型器皿，还有瓶、盆等，旋涡纹、波纹宛转流畅，繁富而有气魄（图一三二



图一三二 2：庙底沟文化平底钵
甘肃秦安出土



图一三二 3:马家窑文化尖底瓶
甘肃陇西县出土

3);半山型彩陶以短颈、阔肩、鼓腹的陶瓮为典型器皿,器形雍容凝重,表面磨光,陶质细腻,弧线、直线交织成的连续纹样,精巧繁密,极富形式感(彩图二);马厂型彩陶较半山型彩陶为晚,以双耳罐等为典型器皿,大圆圈纹、网纹和蛙纹是其特色,造型和纹饰都趋向粗犷、简练和刚劲。“青海乐都柳湾墓地发掘 1714 座以半山马厂文化为主的墓葬,随葬陶器达一万余件”①。仰韶文化彩陶,大量陈列于兰州甘肃省博物馆,青海省博物馆、西安半坡博物馆也有陈列。

彩陶的美,“是生动、活泼、纯朴和天真,是一派生气勃勃、健康成长的童年气息”②。它虽然粗糙,却比任何后来的艺术更接近自然,更接近人的本性。它是华夏先民艺术创造的源头,分明可见真力弥满的原始精神。与彩陶相比,明、清艺术无论技巧多么高明,也显得苍白无力、无病呻吟了。

(一) 彩陶造型与葫芦崇拜

《诗经》云:“瓜瓞绵绵,民之初生。”陶器产生之前,葫芦作为贮水、贮藏食物的容器,延续了人类的生命;葫芦又形似母体,多子而且藤蔓绵绵,为繁衍极其困难的原始先民所羡慕。因此,葫芦崇拜成为中国各民族民间文化发源最早、延续最长、范围最广泛的母题。原始陶器以圆为主要造型,正出于对葫芦造型的模仿(图一三二 4)。如果不是葫芦崇拜,而仅仅出于实用需要,先民们是不可能在轮制发明以前,选择制作难度颇大的圆造型的。从此,葫芦崇拜扎

① 夏鼐:《中国文明的起源》,北京:文物出版社 1985 年版,第 5 页。
② 李泽厚:《美的历程》,北京:文物出版社 1989 年版,第 16 页。

根并漫衍于中华民族的深层意识之中，我国南方民间久有窃瓜求子的习俗，明、清两代的葫芦瓶，就是民间普遍使用的吉祥陈设品（图一三二 5）。



图一三二 4：仰韶文化葫芦瓶
陕西半坡出土



图一三二 5：清代子孙万代葫芦瓶

彩陶柔和徐缓的圆弧造型，决定了其美感圆浑厚重，丰满安定。彩陶造型对中国器皿造型的意义非同小可。原始社会以后，我国历代器皿都以圆为基本造型，弧型轮廓线或伸，或缩，或收，或放，美感极其丰富。可以说，彩陶造型奠定了我国几千年器皿造型的基础。

（二）从彩陶色彩看先民自然观

前已有言，红陶、黄陶或灰陶并非调色形成，而是由黏土中铁成分氧化程度的不同决定的。原始先民通过长期摸索，烧炼石块或烧焦动物骨殖来获取自然颜料。蘸取黑、红等色颜料，在泥胎上绘出花纹，用火烧制出色调鲜明、对比强烈的彩陶。遥想华夏先民，终日在荒漠中奔逐鏖战，他们的鲜血在奔流，他们的黄皮肤辉映着烈日，他们的黑头发在大漠的狂风中飘散。是自然和生命给了原始先民色彩的启示，"女娲炼五色石以补天"神话的本源，未尝不是制陶时代的追忆，原始观念中的青、黄、赤、白、黑五色，其源应出于不同泥土、陶窑、火候烧制出



的陶片。当奔逐和鏖战结束，农耕和定居开始，陶器脱胎而出。我国之所以是世界上最早发明陶器的国度之一，不仅因为我国自然环境多土，更因为泥土烧成的彩陶，包含了农耕先民单纯、朴实、包容、忍耐的品性，给人亲切自然、稚气可掬的美感，“陶器正是农业民族‘安土乐天’的产物”①。

（三）从彩陶纹饰看先民宇宙观

彩陶纹饰多以连续形式绘在器皿腹部、肩部或者内壁，这固然是为适应当时席地而坐、由上观下的习惯，更体现出华夏先民“步步移，面面看”的整体观照法。从形到线，从写实到抽象，原始先民培养出了对形式的感受，特别是对线特殊敏锐的审美感受。在华夏先民创造的彩陶上，线的功能不是“状物”，而是元气周转，蕴藏着不可解说的秘密。连续的图案无始无终，一气呵成，生机盎然。从彩陶回旋流转的线纹开始，中国造型艺术整体着眼、仰观俯察、以线造型、平面构图的法则已经基本确立。彩陶图案从具象到抽象、由实到虚的演变过程，应合了图案表现对象从原始图腾到生命元气的变化，毛笔绘出的抽象纹饰，传达的不是几何精神，而是中国文化的“气”。如庙底沟彩陶上的纹样，看实，似乎是花叶；看虚，似乎还是花叶；这一朵花的花瓣，同时又是那一朵花的组成部分：阴阳互转，无始无终，万物共生，宇宙一统，见中国人独特的宇宙观。

原始彩陶以抽象几何纹为主要纹饰。自然生活中的水纹、漩涡、锯齿和动植物形象等，被原始先民脱略形似，抽象为圆、方、三角、曲线、直线，组织为几何化、规范化、抽象化的符号。它是原始先民慧眼初睁时，对陌生世界混沌印象的直观表达。原始先民还没有来得及深入到事物的深处或者细部，加以细致的表现，就在这粗犷混沌之中，对称、均衡、节奏、韵律、连续、反复、间隔、黑白、虚实、疏密……后人长期摸索才认识到的形式法则，被原始先民运用得那么高超，高超到令后人惊异和赞叹。如果说人类精神发展的历程与儿童精神发展的历程大致吻合，彩陶纹饰便像儿童画，质朴抽象却不乏天真。希腊陶瓶画也以线造型，其线条之优雅、造型之准确，为中土彩陶望尘莫及。但是，希腊陶瓶画表现的是人类童年期的早熟，中国彩陶画表现的是人类童年期的烂漫。

---

① 高丰：《中国器物艺术论》，太原：山西教育出版社 2001 年版，第 262 页。

彩陶造型、色彩和纹饰有真力弥满而又大气混沌的美，究其原因，恰如“庄子云：‘古之人在混茫之中’”[①]，中国的先民在浩瀚戈壁上奔逐，“在山泽原野中与天地的大气流衍及自然界奇禽异兽的活泼生命相接触”，因此，中国艺术的“境界是一全幅的天地，不是单个的人体。它的笔法是流动有律的线纹，不是静止立体的形相”[②]。可以说，原始时代，我国先民天人合一的宇宙观已见端倪。

（四）彩陶纹饰的符号意义

关于彩陶纹饰的意味，学者颇多争议。田自秉认为，彩陶纹饰源于编织纹的模拟、劳动的节奏感、图腾的表号化和自然物的抽象化等[③]；郭沫若、常任侠、吴山、张道一等学者认为，彩陶纹饰如太阳的圆、火的跳跃、水的波纹和山的起伏等，不少是对自然生活的模仿，一些来自生产过程，如模制陶器可见绳纹，泥条盘筑法可见螺旋纹，指纹是雷纹的雏形，纺轮旋转产生出变幻无穷的纹样[④]；户晓辉等学者认为，彩陶上的葫芦纹、鱼纹、蛙纹与先民祈求生殖繁盛相关：

> 远古人类为了将青蛙的繁衍能力传递到自己身上，曾经实行过一种模仿巫术，即以人体四肢模拟蛙体和蛙肢之形，久而久之，这种‘蛙形姿势’便成为表达人的生育力的一种固定格式[⑤]。

对半坡彩陶上的人面鱼纹，学者莫衷一是，有说是“鱼图腾信仰的标志”、“文身习俗的表现”、“戴着帽子的巫师形象”、“巫术礼仪中所用的假面”、“对火神和太阳神的崇拜”、“对生殖崇拜的祝福”等等。陈竟认为，“人面鱼纹是炎帝神农氏的族徽，它是巫师用作招引亡魂返祖的奠祭”，“圆形或椭圆形人面是拟人化、抽象化的太阳神形象的象征”，“人面口中进食的带有禾草纹的鱼状物，实际是莠，即狗尾巴草，亦即粟穗。而带米粒纹的鱼状物，则是粟米”，由此得出

---

① [清]刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社1978年版，第60页。

② 宗白华：《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版，第115页。

③ 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社1985年版，第19、20页。

④ 郭沫若：《青铜时代》，《郭沫若全集·历史编》第一卷，北京：人民出版社1982年版；常任侠：《美学和中国美术史》，上海：知识出版社1984年版；吴山：《中国新石器时代陶器装饰艺术》，北京：文物出版社1982年版；张道一：《纺轮的启示》，《工艺美术论集》，西安：陕西人民出版社1984年版。

⑤ 户晓辉：《岩画与生殖巫术》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社1993年版，第92、93页。



人面鱼纹“应改为人面稷神纹”的结论[①]。

笔者以为，对于原始先民，彩陶纹饰的功能首先是抽象符号功能而不是审美功能，在多数情况下，彩陶纹饰是作为氏族图腾崇拜或其他崇拜的标志存在的。正如严文明说，“彩陶纹饰是一定的人们共同体的标志，它在绝大多数场合下是作为氏族图腾或其他崇拜的标志而存在的……半坡彩陶的几何形花纹是由鱼纹变化而来的，庙底沟彩陶的几何形花纹是由鸟纹变化而来的”，半山型和马厂型彩陶的大圆圈纹，“可称之为拟日纹……后来，鸟的形象逐渐演变为代表太阳的金乌，蛙的形象则逐渐演变为代表月亮的蟾蜍”，从而得出鸟纹、蛙纹、拟日纹“可能都是太阳神和月亮神的崇拜在彩陶花纹上的体现”的结论[②]。图腾形象经历了由内容到形式的积淀，逐渐抽象化、符号化、格律化，成为几何图案，形式中的观念愈神秘不可知，而形式愈纯粹，美感也愈强烈。抽象的几何图案里，积淀了深厚的观念和大量尚待破译的深层意义，我们“也许永远也不知道究竟它们的寓意何在，然而我们却仍然能够赞赏它们”[③]。而如果认为一切彩陶纹饰都是图腾符号，未免观念先行。如屈家岭文化遗址出土的彩陶纺轮，完全出自实用，图案极其简单，旋转以后，却产生无穷变化，成为先民抽象创造思维的源头之一。概言之，彩陶纹饰都是原始观念的反映，恰如李泽厚言：

> 原始陶器的抽象几何纹饰，正是当时人们在精神上对农业生产所依赖的自然稳定秩序的反映，它实际表现的是一种稳定性、秩序性、规范性……恰恰意味着一个豕突狼奔的狩猎时代的彻底结束，一个稳定生存、安居乐业的农业社会的成熟、巩固和提高[④]。

中国的文字起源于何时？至今难有准确结论。从出土原始彩陶看，约6000年至8000年前，华夏先民可能已经创造出了最早的文字。距今约8000年的大地湾一期文化遗址彩陶上，发现十余种彩绘符号，大汶口文化陵阳河遗址和诸城

---

① 陈竞：《人面鱼纹：炎帝神农氏族徽》，《新华文摘》2000年第8期。

② 严文明：《甘肃彩陶的源流》，《文物》1978年第10期。

③ 〔英〕贡布里希著，范景中、杨思梁译：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社1998年版，第25页。

④ 李泽厚：《美学四讲》，北京：三联书店1989年版，第475页。

前寨遗址出土距今6000年的陶器上，数次出现了以太阳、云气、山峰组合而成的标号（图一三二6）。同样符号成批出现，说明它是部落公众辨识的固定符号，有了一定的文字性质。1954年，西安半坡发现113个刻画在陶器上的符号，郭沫若认为是"具有文字性质的符号"。有学者认为，中国文字有两个源头：一个源头是秦安大地湾出土距今7000余年陶器上的彩绘符号，下接半坡、临潼、姜寨出土陶器上的大批刻画符号，以表音为主要特征；另一个源头是山东泰安出土距今五六千余年陶片上的刻画符号，以象形为主要特征，逐渐演变为甲骨文①。



图一三二6：陶器上的刻划符号
山东大汶口文化遗址出土

新石器晚期彩陶纹饰，直线增多，棱角突出，流畅的弧线、连续的波纹减少，显得静止、僵硬，没有了前期彩陶纹饰的活泼舒畅、生机盎然。大汶口文化晚期陶器，甚至以硕大的空心直角三角形踞于外壁，见严峻怪异的意味。纹饰的变化，反映了神农氏的相对和平成为过去，黄帝、尧舜时代大规模的部落兼并即将开始。

三、原始黑陶与印纹陶

原始黑陶兴起于新石器时代晚期黄河下游，以距今约4000年至4500年的"龙山文化"遗存为代表。龙山文化遗存首次发现于山东章丘龙山镇，以后，在河南、陕西和山东其他地区陆续发现。这一时期，轮制法被发明——圆盘穿以木轴，人力推动圆盘惯性转动，将黏土拍打的泥料置于圆盘中央，随圆盘旋

① 《中华文明大图集》（六），北京：人民日报出版社1995年版，第8页。

转、双手用力将泥料拉成坯形。用轮制法制造的黑陶，造型圆中见直，转折明显，挺拔秀丽、刚柔相济，通过轮廓线的收放和口、盖、柄、足几道简单的弦纹，造成节奏和韵律，有的施以镂空装饰，神秘不可知的意味减弱，审美意味则明显增强(图一三三)。田自秉先生将原始黑陶的特点总结为黑、薄、光、钮四字[①]："黑"指其色泽乌黑；"薄"指其器胎极薄，"蛋壳陶"厚仅 1 毫米，坚硬如瓷；"光"指其泥胎经过磨砑，器表光滑；"钮"指其往往附有供穿绳或手提的器耳、盖钮。比较彩陶，原始黑陶出现了许多新造型，如三足的鼎、鬲，带流和带把手的盉，高足的豆等等。它为三代青铜器的丰富造型奠定了基础。原始黑陶代表了原始陶器的最高工艺成就，轮制和拉坯工艺，至今为制瓷行业使用。

原始彩陶和原始黑陶都以圆为基本造型，不同在于：原始彩陶以泥条盘绕法成型，原始黑陶以轮制法成型；原始彩陶以造型浑厚饱满见长，原始黑陶以造型变化优美取胜。随着陶器渐变精巧，"真力弥满，万象在旁"的原始精神也逐步消退，因此，黑陶虽然反映出原始文明的进步，却不足作为原始社会时代精神的典型写照。



图一三三：龙山文化黑陶杯
山东日照出土

原始社会晚期，华南地区出现了印纹陶。在泥坯上用陶拍拍打出绳纹、回纹、米字纹、方格纹等四方连续几何纹样，高温烧制，烧成以后，其色紫黑或灰黑，质地坚硬，击之清脆，纹样交叠，乱中见整，可见南方编织工艺的烙印。印纹陶在福建沿海出土较多，其下限延至周、汉。烧制印纹陶，窑口密封要好，烧窑温度提高，显示了烧窑技术的进步。印纹陶完全作为生活日用器皿，神秘不可知的意味减弱，人的需要增值，不复有彩陶丰富的形而上意味。

从彩陶、黑陶到印纹陶，原始陶器的变易标志着文明进步，三代文化的茕茕脚步声已经充耳可闻了！

① 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 27 页。



第二章　青铜时代——民族气派的初成和艺术思想的初创

青铜器在我国，是伴随着“国家”形态的出现而产生的，人们把用青铜制作礼器、工具、武器的时代，称为“青铜时代”。中国的青铜时代从公元前2000年左右开始。关于青铜时代的下限，郭沫若认为：“绝对的年代是在周、秦之际。假使要说得广泛一些，那么春秋、战国年间都可以说是过渡时代。”[①]春秋时发明了被称为“恶金”的铁；战国，与日用青铜器出现新高峰同时，铁器以质朴无华的平民性格，广泛进入了社会生产生活。因此，史家多把战国纳入封建社会一章进行论述。本章以青铜艺术为主线，战国，青铜时代并没有结束。据此，笔者把先秦艺术和思想一并纳入此章论述。

郑州二里岗文化在安阳殷墟文化以前，被认为是早商文化；河南偃师二里头文化较郑州二里岗文化更早，其“晚期是相当于历史传说中的夏末商初”[②]。它们都具备了“都市、文字和青铜器”三项文明标志。夏鼐在考察河南偃师二里头文化以后说，“夏朝是属于传说中的一个比商朝为早的朝代……在考古学的范畴内，我们还没有发现有确切证据把这里的遗迹遗物和传说中的夏朝、夏民族或夏文化连接起来……我认为夏文化的探索，仍然是一个尚未解决的问题”[③]。他通过对殷墟的考察提出，后商文化除了“具有都市、文字和青铜器三个要素”外，“在其他方面，例如玉石雕刻、驾马的车子、刻纹白陶和原始瓷、甲骨占卜也自有特色”，从而确定，“商代殷墟文化实在是一个灿烂的文明”[④]。

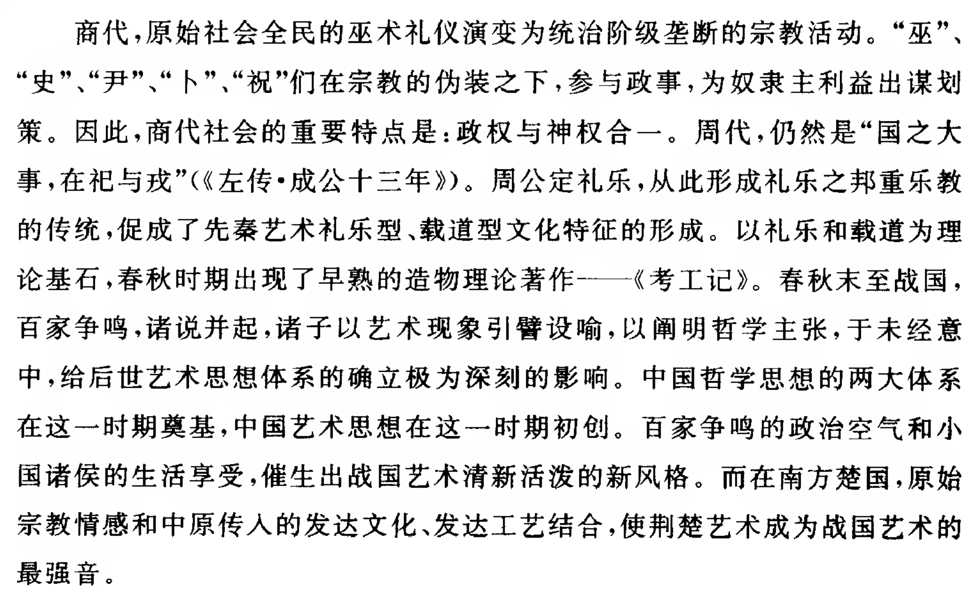
---

① 郭沫若：《青铜时代》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，北京：人民出版社1982年版，第601页。

② 夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社1985年版，第96页。

③ 同上书。

④ 同上书，第92页。



商代，原始社会全民的巫术礼仪演变为统治阶级垄断的宗教活动。“巫”、“史”、“尹”、“卜”、“祝”们在宗教的伪装之下，参与政事，为奴隶主利益出谋划策。因此，商代社会的重要特点是：政权与神权合一。周代，仍然是“国之大事，在祀与戎”(《左传·成公十三年》)。周公定礼乐，从此形成礼乐之邦重乐教的传统，促成了先秦艺术礼乐型、载道型文化特征的形成。以礼乐和载道为理论基石，春秋时期出现了早熟的造物理论著作——《考工记》。春秋末至战国，百家争鸣，诸说并起，诸子以艺术现象引譬设喻，以阐明哲学主张，于未经意中，给后世艺术思想体系的确立极为深刻的影响。中国哲学思想的两大体系在这一时期奠基，中国艺术思想在这一时期初创。百家争鸣的政治空气和小国诸侯的生活享受，催生出战国艺术清新活泼的新风格。而在南方楚国，原始宗教情感和中原传入的发达文化、发达工艺结合，使荆楚艺术成为战国艺术的最强音。

笔者以为，先秦特别是晚周，是中国宗法社会政治制度、哲学体系、艺术思想形成的第一个极为重要的关捩。“夏道尊命，事鬼敬神而远之……殷人尊神，率民以事神……周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之”(《礼记·表记》)，从殷商的“事神”、“事鬼”转向周的“事人”，从尊天命、事鬼神到崇礼仪，是先秦社会思想的主要演变脉络。先秦艺术呈现的也是不一致的风格：商代艺术神秘威严，周代艺术规整有序，战国艺术清新活泼，从重鬼神的巫教艺术发展为重王权的礼教艺术，进而发展为重生活享受的世俗艺术。对先秦特别是晚周形成的礼乐制度、诸子哲学、天人合一宇宙观等作深入解剖，有助于认识中国古典艺术礼乐型、载道型的传统，认识儒、道两家哲学思想对中国艺术的重大影响，从形而上高度去认识和把握中国古典艺术。

第一节　家国重器——青铜器

原始社会，天然铜矿石偶然遇火，铜液流淌，随石赋形而凝固，启发先民冶炼出红铜。我国新石器时代晚期的龙山文化、齐家文化时期，进入铜、石并用的时代，史称“红铜(天然铜)时代”。

青铜是红铜加锡、铅等冶炼而成的合金。比较红铜，它熔点降低，便于熔

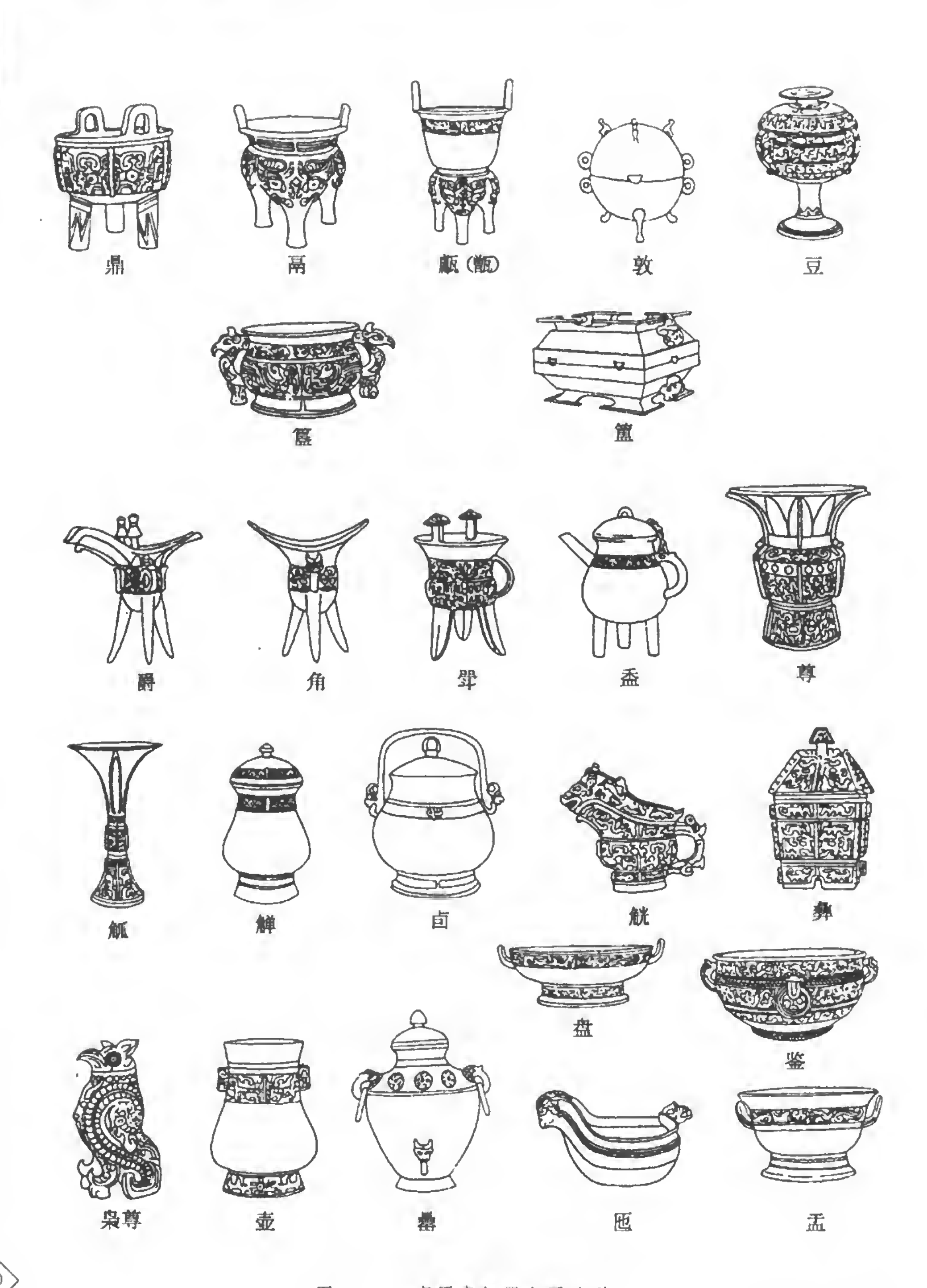
铸;硬度增加,可以铸造武器和工具;光泽度增强,铸出花纹清晰。青铜器的诞生,是奴隶社会开始的标志。

一、先秦青铜器概说

中华民族是拥有最成熟青铜文明的民族。先秦先民们在塑好的泥模上涂以油脂,再敷厚泥,切割作数块外范;干后,卸去外范,取出泥模,刮去相当于青铜器厚度的泥土,成内范。将内、外范烧成陶质。捆绑内、外范,将铜液注入两范之间,待其冷却,卸去内、外范,得青铜器。这样的铸造方法,称"陶范法",或称"泥模法"。《荀子·强国编》开首即言"刑范正,金锡美,工冶巧,火齐得",概括说明了青铜器铸造的要领。先秦青铜器品种和造型繁多,生产工具有:铲、斧、刀、削等,烹饪器有:鼎、甗、鬲等,食器有:簋、簠、盨、豆等,水器有:盘、匜、鉴等,盛器有:尊、瓿、卣、盉等,酒器有:爵、斝、角、觚、觯等,兵器有:戈、矛、钺、镞等,乐器有:铙、铃、钟等(图二一一)。

商代和西周早期,青铜器服务于宗教祭祀,为神服务的祭器高于一切;西周中期到春秋早期,青铜器服务于礼乐制度;春秋中期以后,青铜器才真正转向为人服务。动物形象的器皿和动物纹样,成为先秦青铜器的装饰主题。容庚考证,青铜器纹饰有龙、凤、虎、牛、象、鹿、龟、蛇、鱼、蝉等约77种(容庚《商周彝器通考》)。先秦青铜器综合了铸造工艺和雕塑、绘画、书法艺术,铸造前有明确的创作思想,铸造中有规范的工艺技巧,它不再是起源时期的艺术,而是初步形成了民族艺术的风格气派。在世界青铜工艺史上,先秦青铜器因先进的熔铸技术和独特的形上意义,为世界史学家所赞誉,不仅代表了先秦物质文明的最高水平,更凝聚了先秦的时代精神,成为先秦艺术的最强音。

当世界各文明古国文明的曙光从地平线升起的时候,一开始就表现出不同的审美风范。约相当于商周盛期,希腊艺术从荷马时期跨向了古风时期。如果说以青铜为代表的商周艺术是神秘的,肃穆的,威严的,狞厉的,审美风范指向崇高;那么,以陶瓶画、建筑、雕塑为代表的希腊艺术是世俗的,亲切的,优雅的,愉悦的,审美风范指向优美。同样指向超世间的神,东方的神是恐怖的,



图二一一：商周青铜器主要造型

狰狞的，象征性的；西方的神即是人，不仅“形”与人一样，也有人的七情六欲，也追求世俗享乐。在东西方宫廷艺术之中，商周青铜器最是“廊庙之器”、“家国重器”，政权、神权以及整个社会事鬼事神的氛围，一起凝聚在青铜器上，使商周青铜器显得深沉，凝重，大气，积淀了历史赋予的崇高力量。

比较彩陶造型，先秦青铜造型中，安定庄重的直线大为增加。对称的直线造型和对称的图案骨式，传达了沉着、稳定、庄严、肃穆的美感，加上金属固有的坚硬冷漠，形成先秦青铜艺术特有的坚实感、厚重感、力度感，形成先秦青铜艺术的庙堂大气。商周人选择了青铜，是时代的必然，与商周的科技水平、社会审美吻合。先秦青铜器多样奇特的造型，为我国古代器皿造型提供了丰富多彩的范例。人们从对先秦青铜艺术的观照和对清代艺术的反思中，归纳出“宁方勿圆”、“宁拙勿巧”、“宁毛勿光”的造型艺术真谛，以避免纤巧油滑的弊病。原始彩陶和先秦青铜，为我国器皿造型奠定了基础；青铜图案的夸张变形和高度提炼，为我国图案设计提供了典范。

二、青铜器精神、形式的演变

先秦社会思想的变化，造成青铜器精神内涵和造型、纹饰、审美的演变。据此，学者一般将先秦青铜器分为以下几个时期。

（一）滥觞期

商前期以前，是我国青铜器的育成时期，郭沫若称之为“滥觞期”。郑州二里岗文化遗址和偃师二里头文化遗址出土的青铜器，多小型器皿，器壁平、薄，铸造粗糙，有的用连珠纹作简单装饰，应是作为实用器皿铸造的。其中早商铜鼎，与二里头早期文化中的陶质方鼎造型接近，是先秦青铜文化与原始陶文化衔接的物证。在轮制法推广以后，陶器舍圆为方，工艺无异于舍近求远，陶质方鼎显然不是从工艺简便、切合实用出发的，它说明鼎一开始就可能有礼器的性质。

（二）鼎盛期

商中期至西周早期，即盘庚迁殷至成康昭穆之世，是先秦青铜器的鼎盛时

期，郭沫若称之为“勃古期”。这一时期青铜器，多为王室祭器和礼器，种类繁多，铜质优良，刻镂深沉，以饕餮、夔龙、夔凤等单独纹样为浮雕主题，其上毛雕线纹，地子刻云雷纹，三层花纹重叠。巨大而沉雄的体量、神秘而诡谲的雕饰、威严而恐怖的内涵，是这一时期青铜器的典型特征。因为多以对称的单独纹样占据主要装饰面，所以，这一时期又被称为“聚纹时期”。青铜铸造合范时渗出的残铜，被夸大成四面出击、张牙舞爪的扉棱——器皿棱角处凹凸起伏的片状装饰，既掩盖了铸造合范的缺陷，更强化了盛期青铜器的张力。如安阳殷墟商王武丁配偶妇好之墓出土青铜 468 件，总重量在 1625 千克以上；司母戊大方鼎高 133 厘米，横长 110 厘米，重 875 千克，气势夺人，铸造时，要同时使用七八十个坩埚，一二百工人同时操作，严格控制坩埚内铜液同时融化，并将铜液连续不断地倾入陶范，才能保证鼎无接续痕，无断裂。原始部落的政治形态绝不可能造出司母戊鼎那样的家国重器，这是青铜器伴随国家形态产生的物证。两件司母辛大方鼎上，刻有祭祀祖先的铭文；青铜爵重达4.4千克，显然不是作为用具铸造，而是作为祭器铸造的；枭尊（图二—二 1）刻镂深沉，线条诘屈，装饰繁复，“人在这里确乎毫无地位和力量，有地位的是这种神秘化的动物变形，它威吓、吞食、压制、践踏着人的身心”①。妇好墓出土的大批青铜器，集中代表了盛期青铜器的典型特征。湖南是发现盛期青铜器最多的省份。如湖南出土商代后期四羊方尊（图二—二 2），方口，大沿，器身铸四只环绕站立的羊，又满饰浮雕和线刻纹样，写实与装饰结合，神秘诡谲，雄奇凝重，羊首、龙头用分铸工艺，圆雕突出于器表，可见商人已经掌握了高难度的复合范冶铸技术；湖南出土象



图二—二 1：盛商枭形尊
河南安阳出土

① 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社 1989 年版，第 39 页。

尊，周身装饰有瑰丽的刻纹，象鼻作为注水的“流”，鼻端刻成凤形，凤冠匍匐着老虎。如此酒尊，显然并非生活日用，而有其特定的象征意义。它是作为祭器而存在的。



图二—二 2：盛商四羊方尊
湖南宁乡出土

如果说陶器纹饰体现了部落氏族全民的观念，那么，商代青铜纹饰则体现了奴隶主的意志。饕餮纹集诸兽于一身，成为盛期青铜器的典型符号（图二—二3）。关于饕餮纹的内涵，目前尚无定论。《吕氏春秋》：“周鼎著（铸）饕餮，有首，无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”今人有说是变形的兽面，有说是龙之九子，有说是蚩尤战黄帝的胜利标志，有说是怪人。阎丽川认为，饕餮“是奴隶主象征其统治权威和残暴行径的，恐吓和镇压奴隶造反的精神武器”①，所论有阶级斗争特殊时代的烙印；田自秉认为，饕餮是“祭祀牺牲的形象的表现”②；徐建融认为，“在兽面纹中，两侧的龙、凤之类作为父系或母系氏族政权的象征，分别代表了圣父和圣母，类似于汉画像中的伏羲和女娲”③，用西方圣父、圣母解释中国兽面纹；朱志荣等则认为，饕餮是乐正夔的形象，《山海经·大荒东经》记乐正“状如牛，苍身而无角……其光如日月，其身如雷，其名曰夔”④。笔者以



图二—二 3：商代青铜器上的饕餮纹

① 阎丽川：《中国美术史略》，北京：人民美术出版社1958年版，第36页。
② 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社1985年版，第49页。
③ 徐建融：《中国美术史标准教程》，上海：上海书画出版社1992年版，第19页。
④ 朱志荣、邵君秋：《商代青铜器纹饰的审美特征》，北京：中国人民大学复印资料《造型艺术》2003年第3期。

为，饕餮纹并非仅见于青铜器，商周的建筑、玉器上也有此类形象。它既有装饰性，又有巫术意义，是氏族图腾和原始祭祀的符号标记，是按照奴隶主意志创造出来的象征形象。

龙的主要原型是蛇。陈望衡认为，远古的中华民族选择蛇作为自己的主要图腾，是很有深意的。远古时代，人类面临的最大威胁是洪水，所以有共工治水，杜宇、鳖灵治水，鲧、禹治水等神话故事，所以，人们把水、陆两栖的蛇加以神化，认为雨水由蛇主宰①。从“鲧死……化为黄龙”和“天命玄鸟，降而生商”的神话，可知龙是夏人的图腾，凤是殷人的图腾，“它们之所以具有威吓神秘的力量，不在于这些怪异动物形象本身有如何的威力，而在于以这些怪异形象为象征符号，指向了某种似乎是超世间权威神力的观念”。从青铜器中，我们仿佛看到：部落氏族兼并，大规模的战争迭起，奴隶主疯狂俘获、杀戮、奴役被征服者，掠夺他们的财富，对贵族论功行赏，或将战功铭之金石，宣扬野蛮吞并的胜利，以炫耀财富、权力和威仪，青铜祭器兼有了纪念碑性质，狞厉恐怖、诡谲凝重的审美特征对应了祭祀、占卜、杀人、殉葬的气氛。对于商代人，青铜器的美不在于装饰，“而在于以这些怪异形象的雄健线条，深沉凸出的铸造刻饰，恰到好处地体现了一种无限的、原始的、还不能用概念语言来表达的原始的宗教感情、观念和理想，配上那沉着、坚实、稳定的器物造型，成功地反映了进入文明时代所必经的杀戮、掠夺、战争的血与火的野蛮时代”②。据统计，自盘庚迁殷至商亡 273 年里，共用人祭 14000 多人③。青铜祭器积淀了深沉的历史力量和沉重的命运感，“是那个‘如火烈烈’的社会时代精神的美的体现”④。

礼器又称“彝器”，是奴隶主婚丧、朝聘、征伐、宴享等礼仪活动使用的器物。妇好墓出土青铜器中，礼器接近半数。鼎是三代的烹饪器，又是三代最重要的礼器。作为礼器的鼎往往形体巨大，其观念意义、纪念性和象征性大于实用功能和审美意义。列鼎制度是礼制的组成部分，“天子九鼎八簋，诸侯七鼎六簋，卿大夫五鼎四簋，士三鼎二簋”（《周礼》），九鼎被视为最高政治权力的象

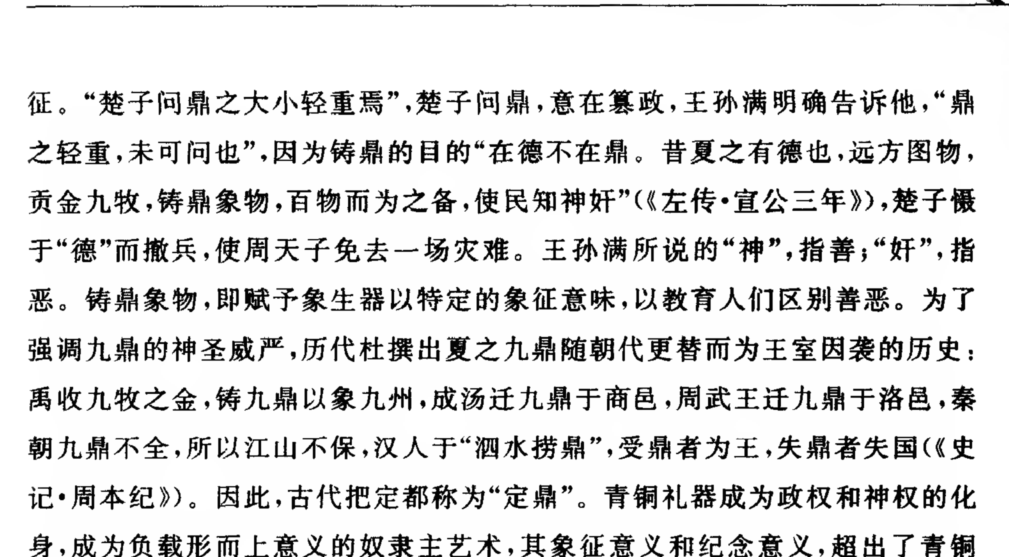
---

① 陈望衡：《中国古代青铜艺术鉴赏》，上海：上海人民美术出版社 2002 年版，第 20 页。

② 李泽厚：《美学三书》，合肥：安徽文艺出版社 1999 年版，第 44 页。

③ 李松：《文纛之变——夏、商、周美术略论》，《美术研究》1991 年第 4 期。

④ 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社 1989 年版，第 48 页。



征。“楚子问鼎之大小轻重焉”，楚子问鼎，意在篡政，王孙满明确告诉他，“鼎之轻重，未可问也”，因为铸鼎的目的“在德不在鼎。昔夏之有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”（《左传·宣公三年》），楚子慑于“德”而撤兵，使周天子免去一场灾难。王孙满所说的“神”，指善；“奸”，指恶。铸鼎象物，即赋予象生器以特定的象征意味，以教育人们区别善恶。为了强调九鼎的神圣威严，历代杜撰出夏之九鼎随朝代更替而为王室因袭的历史：禹收九牧之金，铸九鼎以象九州，成汤迁九鼎于商邑，周武王迁九鼎于洛邑，秦朝九鼎不全，所以江山不保，汉人于“泗水捞鼎”，受鼎者为王，失鼎者失国（《史记·周本纪》）。因此，古代把定都称为“定鼎”。青铜礼器成为政权和神权的化身，成为负载形而上意义的奴隶主艺术，其象征意义和纪念意义，超出了青铜器自身。

（三）转变期

西周中期至春秋早期，是青铜器的转变时期，郭沫若称之为“开放期”。这一时期，“如火烈烈”的野蛮恐怖成为过去，中国社会进入了第一个理性的时代。在春秋无神论的影响下，统治者将“敬天”与“保民”相提并论，“夫民，神之主也，是以圣王先成民而后致力于神”（《左传·桓公六年》），“国将兴，听于民；将亡，听于神。神，聪明正直而壹者也，依人而行”（《左传·庄公三十二年》），祭祀活动趋于式微，标志等级的礼乐制度被强化。尽管周代仍然是“凡家造，祭器为先”（《礼记·曲礼下》），祭器制作则渐趋简陋，青铜器的服务重点转向了礼乐。饕餮缩小、分解为简单重复的鳞纹、蟠螭纹、窃曲纹等，装饰于器口或颈、腹、足，不再雄踞于主要装饰面，刻镂渐浅，雷纹几至绝迹。商人嗜酒，故青铜酒器品种繁多；周人好礼，故青铜酒器明显减少。鼎成列，钟成律，簋成偶，匜成套，器形趋于平整，扉棱渐平甚至消失，花纹趋于条理化，表现出一种节奏，反映出一种秩序。转变期青铜器简洁平实的新风格，与周代等级森严的礼乐制度，与《诗经》的一唱三叹、回环往复，有某种内在联系。因为装饰纹样多作带状环绕于青铜器口、颈、腹、足，所以，这一时期又被称为“带纹时期”。如陕西宝鸡茹家庄出土西周中期五鼎四簋，宝鸡杨家村出土西周晚期列鼎，鼎大小顺序递减，簋大小一致，每器上都铸有族徽，从中可见钟鸣鼎食的贵族生活和

礼制所强调的统一秩序。

如果说先民经过了漫长的字、画不分的时代，甲骨文和金文的诞生则宣告了字、画各自的独立。甲骨文笔画多直，审美尖利直拙；金文易为多曲，审美圆浑沉雄，有庙堂气象。转变时期铭刻金文的重器，代表了我国金文的最高成就。大盂鼎（藏中国国家博物馆）字体出锋尖俏又不失敦厚工整；毛公鼎铭文长达 497 字，结体欹侧，藏锋坚实（图二一二 4）；散氏盘笔画圆润，最见沉雄敦厚（均藏台北故宫博物院）；虢季子白盘是迄今发现最大的青铜盘，铭文 111 字，结体修长峻拔，布局疏朗（藏中国国家博物馆）。如郭沫若言，金文是“于审美意识之下所施之纹饰也，其效用与花纹同。中国以文字为艺术品之习尚当自此始”①。从此，文字被作为审美对象，从图画的模拟演变为纯粹的线条结构，具备了达意和表情两种功能，预示着书法独立的审美走向。先秦金文和石鼓文，以雄强的气魄确立了前书法的审美风范。



图二一二 4：西周毛公鼎铭文局部

（四）更新期

春秋中期至战国，是青铜器的更新时期，郭沫若称之为“新式期”②。这一时期，社会急剧变革，王室衰微，诸侯割据，礼崩乐坏，诸侯不再担心僭越，转而纵情享乐，从商的“子子孙孙永宝用”，到纷纷“自作用器”，礼器减少，实用品增多，青铜器走进了世俗生活。郭沫若总结说：

> 自春秋中叶至战国末年，一切器物呈现出精巧的气象……器制轻便适用而多样化，质薄，形巧，花纹多全身施饰，主要为精细之几何图案，每

① 郭沫若：《青铜时代》，北京：科学出版社 1957 年版，第 317、318 页。

② 郭沫若关于青铜分期之说，详见《彝器形象学试探》，《青铜时代》，北京：科学出版社 1957 年版，第 319 页。

以现实性的动物为附饰物，一见即觉其精巧。①

春秋晚期代表作品如莲鹤方壶两件：

> 此壶全身均浓重奇诡之传统花纹，予人以无名之压迫，几可窒息。乃于壶盖之周骈列莲瓣二层，以植物为图案，器在秦汉以前者，已为余所仅见之一例。而于莲瓣之中央复立一清新俊逸之白鹤，翔其双翅，单其一足，微隙其喙作欲鸣之状，余谓此乃时代精神之一象征也。此鹤初突破上古时代之鸿蒙，正踌躇满志，睥睨一切，践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。此正春秋初年由殷周半神话时代脱出时，一切社会情形及精神文化之一如实表现。②

莲纹和仙鹤这样活泼轻快纹样的出现，意味着人对现实生活有了更多的审美关注(图二一二 5)。

战国，百家蜂起，诸说并出。青铜器彻底挣脱了宗教和礼乐的束缚，造型标新立异，器形轻巧灵动，装饰新奇，刻镂浅细，纹饰也不再引起崇高之感，不再有神秘恐怖的命运力量，而只是供人玩赏，从王室礼器变为生活用器，于是出现了先秦青铜器的又一高峰。如果说盛期青铜器是精神性的、象征性的，这一时期青铜器则是物质性的、实用性的。青铜新造型中，充满了活泼的生机和自由的想象。如敦、簠等，器盖与器身大小、造型一致，合则为一器，分则为二器，器盖上的钮往往是富有生趣的小动物造型，却置时，成为支足；簠外侈的圈顶和圈足，与内敛的器身相反相成，



图二一二 5：春秋晚期莲鹤方壶

① 郭沫若：《青铜时代》，北京：科学出版社 1957 年版，第 304 页。

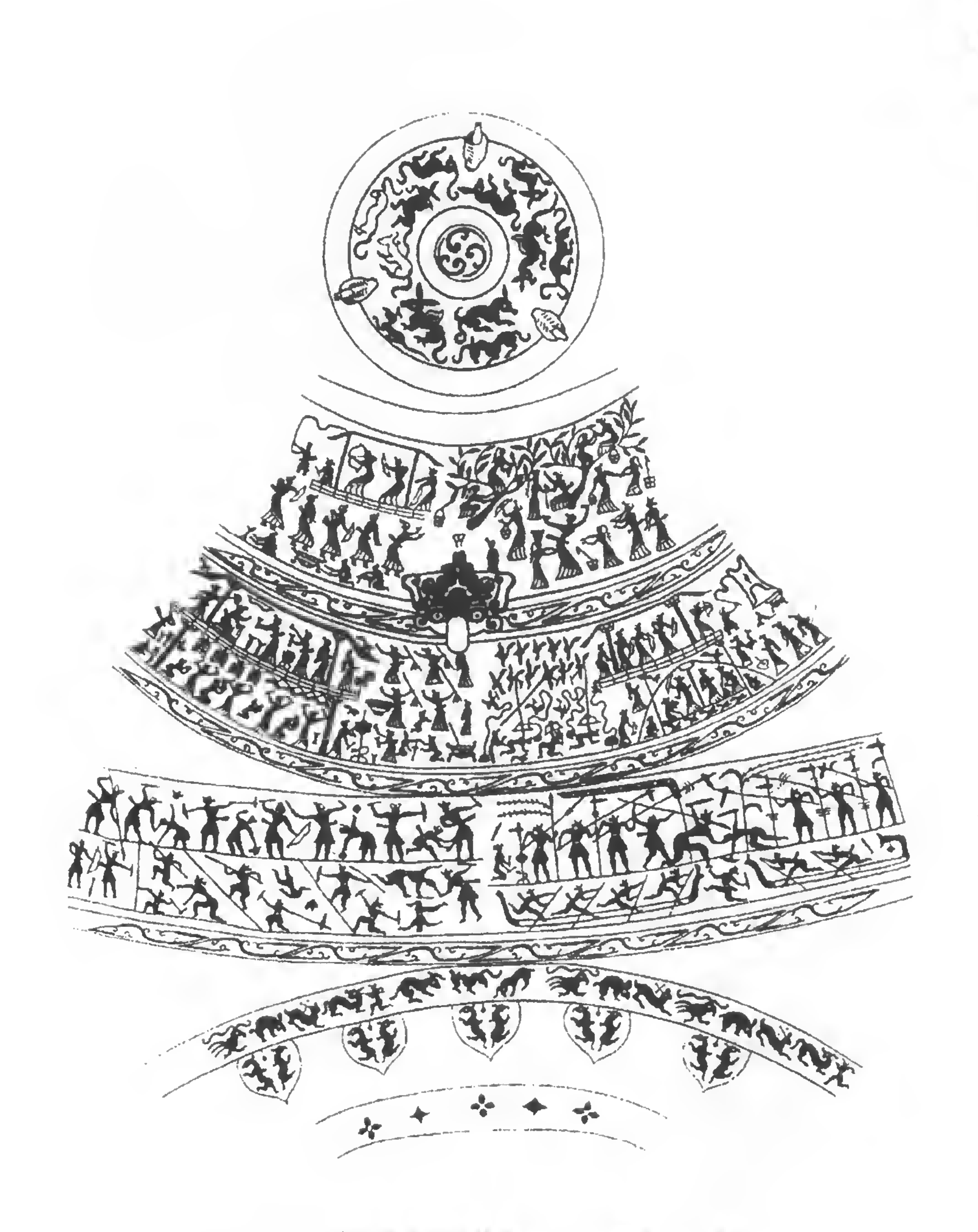
② 郭沫若：《殷周青铜器铭文研究》下册，上海：大东书局 1931 年版，石印本，第 12 页。

节奏变化，稳定中见灵巧活泼。湖北省随州市擂鼓墩战国小侯曾侯乙之墓，出土陪葬青铜器达10吨左右：列鼎9只，大小依次递减；鹿角立鹤，高达142厘米；大型错金铭文青铜编钟，分大小3层、8组，悬挂在巨大的曲尺形钟虡上，总重量达2567公斤，钟虡不再铸作虎豹之属，而铸作佩剑的武士，体态拙中见秀，表情肃穆庄严，与编钟宏大的规模和堂皇的气势相适应，“人”终于取代动物成为器物的装饰主题，意味着战国人价值的提升（彩图三）。

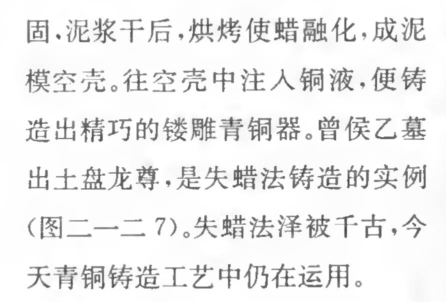
这一时期青铜艺术，从商人信鬼、周人信天、礼乐祭祀的层面解放出来，观照现实的人生，人间生活被纳入青铜图案，意味着人主体意识觉醒带来的社会思想转变。成都百花潭中学出土战国错金银采桑宴乐攻战纹铜壶，上层嵌采桑和射猎图案，中层嵌燕乐和弋射图案，下层嵌水陆攻战图案（图二一二6）。人不再是屈服于神灵的弱者，而是征服者的形象。其打破时空的全景构图法，注重动势求完整的构图，其高度凝练的影像，其平面化、剪影化的处理，成为我国连环画和装饰画的肇端。本民族造型艺术的基本法则，战国基本确立。类似的青铜作品还有：故宫旧藏战国宴乐渔猎纹铜壶、河南汲县山彪镇出土战国水陆攻战铜鉴、河南辉县出土战国宴乐狩猎纹铜鉴等。战国以前的艺术品中，何曾见过如此真实的人物形象！它反映了重鬼神的巫教文化解体，重王权的礼教文化向重生活享受的政教文化过渡。只有在奴隶制度瓦解、新兴地主登上政治舞台的战国时期，铜器装饰才会从动物图案转向表现人自身生活的画面。

战国还产生了许多新的青铜装饰工艺，如镶嵌红铜、玉石或琉璃、错金银、錾刻、鎏金、填漆、漆绘等等。青铜新装饰改变了青铜器的单一色彩，丰富了青铜器的美。这固然由于思想的活跃和工艺的进步，也与战国诸子铺张扬厉的说辞属于同一风气下的产物。金银错系在青铜器表凿刻浅槽为图案，再将金银丝截作点、线，压入槽内，捶轧磨错光平。《诗·小雅·鹤鸣》，“它山之石，可以为错”，《广雅·释诂》，“错，摩也”。河北平山战国中山王墓出土龙凤鹿铜方案，曲线缠绕的流云纹代替了商铜狞厉的饕餮纹、周铜冷峻的窃曲纹，镂雕的造型和错嵌的金银图案回旋奔放，产生律动，从殷商青铜的撼人心魄转向灵巧生动。

这一时期，工匠创造了失蜡铸造法：用蜡镂刻成模，反复浇以泥浆，将蜡模封



图二一二6:战国错金银采桑宴乐攻战纹铜壶纹饰展开
四川成都出土



固、泥浆干后，烘烤使蜡融化，成泥模空壳。往空壳中注入铜液，便铸造出精巧的镂雕青铜器。曾侯乙墓出土盘龙尊，是失蜡法铸造的实例(图二一二 7)。失蜡法泽被千古，今天青铜铸造工艺中仍在运用。



图二一二 7：战国早期青铜盘龙纹尊
湖北随县出土

三、西南、西北奴隶制青铜文明

1986 年，四川广汉三星堆发现 10 多件超大青铜神面、50 多件系列青铜头像、几尊青铜全身人像和青铜鸟爪人像、青铜人首鸟身像、跪人顶尊、铜跪坐人像等大型雕像群，还有铜兽面、铜眼形器、铜马、铜虎、金虎等文物，共约千件，“古国”、“古城”的古文化突然昭示于天下，举世为之震惊。大型青铜立人像，连底座高达 2.62 米。青铜神面具，横径达 140 厘米，双目似一双电筒，凸出眼眶达 16 厘米；双耳招摇，像一对旗帜；脸部肌肉高度概括，块面如刀劈斧削，其夸张概括的形象和神秘不可知的意味，给人极为强烈的震撼(图二一三 1)。学者们根据“蚕丛纵目”的记载，推断其为早期古蜀王蚕丛的形象。埃及曾经发现距今 4500 年的纯铜雕残破人像，无论内容、数量、铸造工艺，都不能与三星堆青铜雕像群相比。三星堆还出土青铜神树，树上有鸟 9 只，应是神话中的扶桑树形象。三星堆青铜文物表明，早在相当于商朝的时代，



图二一三 1：巴蜀青铜人面
四川广汉出土

我国西南的巴蜀已经有了相当成熟的青铜文明。



图二一三 2:滇人铜贮贝器
云南晋宁出土

如果说中原先秦青铜器上的动物多为平面图案，云南奴隶社会滇人的青铜器(其年代相当于汉)则以动物立雕见长，如铜贮贝器(图二一三 2)、铜祭案、铜饰牌(图二一三 3)上饰动物形象以及人物活动场面，写实水平是那么高超，气氛又多是那么惨烈，表现出崇武少文的狩猎生活中，少数民族勇猛强悍的精神气质。据统计，云南发现这一时期青铜器达 19600 余件①。



图二一三 3:滇人铜饰牌
云南晋宁出土

我国西北地区也出土不少奴隶社会的金属遗存。20 世纪 70 年代，内蒙杭锦旗匈奴墓出土奴隶社会金器 218 件，其时代约相当于战国；陕西神木县出土匈奴金器，高 11.5 厘米，综合马、鹿、鹰等动物特点，想像奇特；内蒙鄂尔多斯草原出土先秦时期游牧民族佩带的铜饰牌和刀剑，也以狩猎纹或兽头为装饰。比较滇人青铜，草原青铜器神秘的内涵和勃发的神采稍见不逮。

第二节　先秦艺术的礼乐化

中国的礼乐传统可以追溯到上古。上古乐舞围绕巫术祭祀活动，其目的

① 文物出版社编:《新中国考古五十年》，北京:文物出版社 1999 年版。

是娱神，其中依稀可见礼、乐因素。礼乐传统的正式形成是在先秦，其根源则是宗法社会政治制度的形成、宗法思想的萌生和日益根深蒂固。正如学者所言，“降及夏商，君权确立，礼教之风大昌，于是凡百绘画又无不寓警戒诱掖之意，而成为一种推行教化的工具。其所饰图画如鸟、兽、星、云，亦莫不各依当时之礼教而寓象征之意也”①。

“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”，“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之”（《礼记·表记》）。周武王灭商未几病逝，周公旦辅佐成王，“王者功成作乐，治定制礼”，这就是中国历史上著名的“周公制礼作乐”。周公旦以一整套严格而繁琐的礼仪制度，确定和区分贵族间的等级关系。等级制度就是周代的政治制度，既是治国之策，也是人伦之本。汉人整理《周礼》，将周代的礼归结为吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼五类，“以吉礼祀邦国之鬼神示，以凶礼哀邦国之忧，以宾礼亲邦国，以军礼同邦国，以嘉礼亲万民”（《周礼·春官》）；祭祀宗庙有六礼（出处同上）；诸侯朝见天子，有春见、夏见、秋见、冬见、时见、殷见六礼（出处同上）；又“司徒修六礼②，以节民性”（《礼记·王制》）；婚娶有纳采、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎六礼（《仪礼·士昏礼》）。如果说商人的“礼”集中体现于尊神重鬼，西周的“礼”则集中体现于等级制度，周礼成为无所不包的典章制度和后世效法的伦理规范。后世修订礼典，如北宋《政和五礼新仪》、《大明会典》、《大清会典》等，莫不以吉、凶、宾、军、嘉五礼为纲。中国被称为“礼仪之邦”，“礼”亦即“等级”在我国根深蒂固，化为华夏民族独特的文化心理结构：

> 周代所集大成而发展的“周礼”、“礼乐”显然早已超出宗教礼仪的范围。历史上所谓“周公制礼作乐”的礼乐，分明是指一套制度与文化的建构。若从后世《礼记》所说，“礼”根本是一个无所不包的文化体系。③

周礼造就了中国艺术的一个特殊现象——藏礼于艺，藏礼于器。先秦艺术从为祭祀、实用服务转向为礼教服务，是礼乐化了的艺术，讨论先秦艺术，不能不围绕“礼乐”二字。

---

① 沈子丞：《历代论画名著汇编》，北京：文物出版社 1982 年版，第 1 页。

② 司徒修六礼，指婚礼、丧礼、祭礼、乡饮酒礼及乡射礼、士相见礼。

③ 陈来：《古代宗教与伦理——儒家思想的根源》，北京：三联书店 1996 年版，第 225 页。

一、礼制乐舞

商人"恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风"(《尚书·商书》)，商纣王"好酒淫乐……大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女倮相逐其间，为长夜之饮"(《史记·殷本纪》)。如果说原始音乐突出地显示着图腾乐舞的性格，商乐在服务于祭祀巫术的同时兼具自娱功能，周乐的功能则转向了"礼"，转向了协调现实社会。周代设置了音乐教育机构，大司乐是以乐施教的最高官职。

> 大司乐，掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者，有德者，使教焉……以乐德教国子：中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子：舞《云门大卷》(或曰《云门》)、《大咸》(或曰《咸池》)、《大韶》(或曰《韶》、《九韶》、《箫韶》)、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物……(《周礼·春官》)

这里记载了周代最重要的礼乐——黄帝、尧、舜、禹、商、周"六乐"(或称"六舞"、"六代舞"、"六代乐")①。周人将六代乐舞汇编整理为祭祀典礼中的乐舞，以《云门》祭天，《大咸》祭地，《大韶》祭四方神，《大夏》祭山川，《大濩》祭先妣，《大武》祭先祖。因为黄帝、尧、舜、禹以文德治理天下，所以，前四个乐舞称为"文舞"，因其舞具又称"籥舞"、"羽舞"；商汤、周武以武功征服天下，所以，后两个乐舞称为"武舞"，因其手执干、戚②，又称"干舞"，或称"万舞"，舞者称"万人"。《周礼·乐师》还记载了周代教育贵族子弟的"六小舞"：《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。"六代舞"、"六小舞"代代相传，直到清代，仍被列入宫廷乐舞的仪式。

春秋时，吴公子季札应聘至鲁国观乐，他用十个"美哉！"连声称颂周乐，又

---

① [汉]郑玄注："此周所存六代之乐。黄帝曰《云门大卷》(或曰《云门》)，黄帝能成名万物，以明民共财，言其德如云之所出，民得以有族类。《大咸》(即《咸池》，或曰《大章》)，尧乐也，尧能禅均刑法以仪民，言其德无所不施。《大韶》，舜乐也，言其德能绍尧之道也。《大夏》，禹乐也，禹治水傅(敷)土，言其德能大中国也。《大濩》，汤乐也，汤以宽治民，而除其慝，言其德能使天下得其所也。《大武》，武王乐也。武王伐纣以除其害，言其德能成武功。"

② 干、戚：干为盾牌，用于防守；戚如长把斧，用于进攻。



用十四对近义词，形容周之颂乐无过无不及：

> 至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。

他对《大武》尤为称赞："美哉！周之盛也，其若此乎！"（《左传·襄公二十九年》）。孔子更竭力推崇周代礼乐，"周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周"（《论语·八佾》），以至"闻韶，三月不知肉味"（《论语·述而》）。周乐被后世儒家奉为最高典范，其意义不在于乐，而在于政治、道德、伦理规范，在于先王留下的乐教传统。

礼乐教化要达到什么样的目标呢？《尚书·尧典》说："帝（舜）曰：夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌咏言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：吁！予击石拊石，百兽率舞"。"直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲"是对中庸人格的描述，是乐所要实现的教化目标；"声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦"，是对乐中和特征的界定；"神人以和"是对乐功能的描述：可见，"礼"之"乐"目的是沟通人神，使人神和谐，使天人臻于大和。夔是虞舜时的乐正。舜时尚无文字，《尧典》其实是汉人对西周乐教情况的记录。

配合乐教，周代对器制等级意义的重视，在实用意义和享乐意义之上，"故钟、鼓、管、磬，羽、籥、干、戚，乐之器也；屈伸俯仰，缀兆舒疾，乐之文也；簠、簋、俎、豆，制度文章，礼之器也；升降上下，周还裼袭，礼之文也"（《礼记·乐记》）。周人根据官位使用编钟、编磬，"正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县"（《周礼·春官》）①。如"作淫声、异服、奇技、奇器以疑众，杀"（《礼记·王制》）。周代乐教影响深远，在漫长的中国古代，"器"、"艺"都被作为"礼"的表现形式，"器者，所以藏礼，故孔子曰：惟器与名不可以假人。先王之制器也，齐其度量，同其文字，制其尊卑"（[清]阮元《揅经室集》卷三《商周青铜器说上》），"器"所负载的形而上意义，常常超越了实用意义和审美意义。

周人对乐教的重视，其实是对作为教化工具的艺术的全面重视。因为三

---

① 县，通悬。宫县，言钟磬之多，可以悬挂作方阵；轩县，三面悬也；判县，二面悬也；特县，一面悬也。

代，诗、乐、舞三位一体，“乐”不仅包含诗歌、音乐、舞蹈、建筑……还包含了仪仗、宴饮、田猎等使人快乐的形式。《诗经》中，《风》、《雅》、《颂》是不同场合歌唱起舞时的歌诗，《国风》是采自十五国的民歌。它情感沉挚，一唱三叹，回环往复，歌词中回旋着的音乐旋律，令吟哦者感动不已，最是《诗经》精华。

《国语·周语》率先将我国乐器分为“八音”，“八音者何谓也？《乐记》曰：‘土曰埙，竹曰管，皮曰鼓，匏曰笙，丝曰弦（琴），石曰磬，金曰钟，木曰柷、敔’”（[汉]班固《白虎通·礼乐》）。春秋战国，金类乐器有钟、钲、铙、铎等，石类乐器有磬，土类乐器有埙，革类乐器有鼓、鼗鼓等，丝类乐器有琴、瑟、筝等，竹类乐器有竽、篪、箫等，见于《诗经》的打击乐器有：鼓、鼙、贲鼓、应、田、悬鼓、鼍鼓、鞉、钟、镛、南、钲、磬、缶、雅、柷①、敔②、和、鸾铃、簧等21种，吹奏乐器有：箫、管、籥、埙、篪、笙等6种，弹弦乐器有：琴、瑟等2种③。可见我国古代人民对自然材料的充分利用和非凡的创造能力。“琴”是我国传统的雅乐器。先秦出现了伯牙、师涓、师旷、师襄等古琴演奏家，伯牙鼓琴，钟子期能听出“巍巍乎若太山”，“汤汤乎若流水”（《吕氏春秋·本味》），名曲《高山流水》流传至今。

如果说周代礼乐突出地显示着雅乐性格，春秋，礼崩乐坏，曾经被称为“郑卫之音”、“桑间濮上之音”的民间俗乐影响越来越大，战国时期，俗乐全面兴盛。小国诸侯对俗乐的爱好超过了雅乐，梁惠王公然承认“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”（《孟子·梁惠王下》），魏文侯更直言不讳，“吾端冕而听古乐则惟恐卧，听郑卫之音则不知倦”（《礼记·乐记》）：透露出战国音乐挣脱了“礼”的束缚，开始走向独立。

二、礼玉

对玉器，商人和周人首先是从政权与神权的象征意义认定其价值的。

① 柷（zhù）：一种木制的打击乐器，形如漆筩，中有椎。开始奏乐时，先击柷。

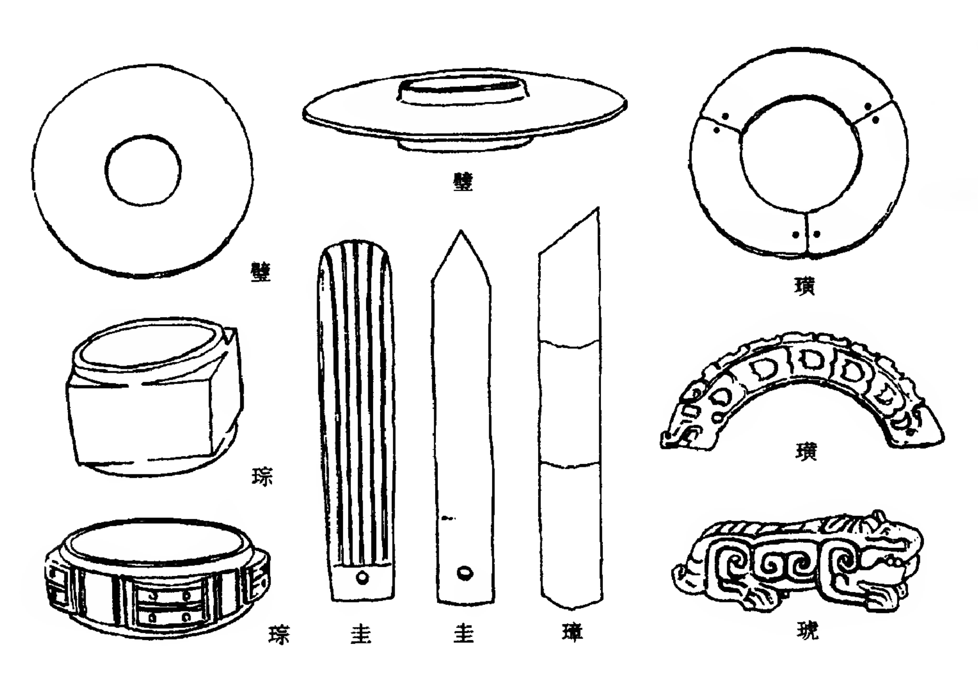
② 敔（yǔ）：古乐器，又称楬，形如伏虎，击敔乃令奏乐停止。《说文》：“敔，禁也。一曰乐器，椌楬也，形如木虎。”《释名》：“敔，衙也，衙，止也，所以止乐也。”

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1980年版，第41页。

尽管商人爱玉，妇好墓出土755件精美玉器，如玉熊、玉象、巧色玉鳖、凤形玉佩等(图二二二 1)，其造型简约概括，刀法古拙刚劲，风格凝重浑朴，代表了商玉的最高水平，周武王灭商，得“旧宝玉万四千，佩玉亿有八万”，但是，商代玉器设计，主要是从宗教象征意义出发，而不是从审美意义出发的。周代，玉斧、玉铲、玉刀、玉戈演变为“圭”、“璋”等玉器，成为宗庙祭祀的重要礼器。周成王病重，周公向祖先祈祷：“今我即命于元龟，尔之许我，我其以璧与圭，归俟尔命；尔不许我，我乃屏璧与圭”(《尚书·周书·金縢》)。楚共王用璧祭神后，将璧埋于祖庙中庭，命五位公子入庙叩祖。平王当时很小，被人抱着进来，两次下拜都将手按在玉璧的纽上，楚共王因此决定由平王继位(《左传·昭公十三年》)。陕西沣西西周墓中出土白玉神人面像，下端有榫，其原本固定于某处，供祭祀时膜拜的用途十分明确。周人又“以玉作六器，以礼天地四方，以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方”(《周礼·春官》)，礼玉颜色和造型的选择，都有与天地对应的意义(图二二二 2)。诸侯朝见周太子，“为宫方三百步，四门，坛十有二寻，深四尺，加方明于其上。方明者，木也。方四尺，设六色：东方青，南方赤，西方白，北方黑，上玄，下黄。设六玉：上圭，下璧，南方璋，西方虎，北方璜，东方圭……礼日于南门外，礼月与四渎于北门外，礼山川丘陵于西门外，祭天，燔柴；祭山、丘陵，升；祭川，沉；祭地，瘗”(《仪礼·觐礼第十》)。祭祀对象不同，祭祀仪式有异。玉器既然承担着沟通天地的使命，其纹饰的设计，也必然出于沟通天地巫术意义的考虑。云气变化莫测，周人借观云占卜吉凶，玉佩、玉钩的S形造型及其纹饰，正出于对云气的模仿。周人将玉器“神”化了，其宗教象征意义掩盖了审美意义。


图二二二 1：商代玉凤
河南安阳出土

周玉还成为宗法社会等级制度的象征，成为礼乐的工具。《周礼》规定，“以



图二二二 2:周代礼玉

玉作六瑞，以等邦国。王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧"(《周礼·春官》)，王公贵族执拿周天子颁给的瑞器，作为身份名位的标志。"天子佩白玉而玄组绶，公侯佩山玄玉而朱组绶，大夫佩水苍玉而纯组绶，世子佩瑜玉而綦组绶，士佩瓀玫而缊组绶"(《礼记·玉藻》)，身份不同，佩玉和组绶的颜色有异。春秋时季平子丧，"阳虎将以玙璠敛，仲梁怀弗与，曰：'改步改玉'"(《左传·定公五年》)。季氏家臣阳虎准备以玙璠随葬，同为家臣的仲梁怀却不给，理由是：先君外出时，主公代行君事，理应佩带此玉；如今新君即位，主公仍为臣子，就不能再用此玉。"晋文公既定襄王于郏……请隧焉"，王不许，曰："先民有言曰：改玉改行。"(《国语·周语中》)韦昭注："佩玉，所以节行步也。君臣尊卑，迟速有节，言服其服则行其礼。以言晋侯尚在臣位，不宜有隧也。"晋文公尽管有功，因其尚在臣位，便不宜佩带"隧"这样的佩玉。周代玉器被"礼"化了，成为宗法制度的工具。

《周礼》还把丧葬用玉用典章制度确定下来，"大丧，共含玉，复衣裳、角枕、角柶"(《周礼·天官·冢宰》)，"驵圭、璋、璧、琮、琥、璜之渠目，疏璧、琮以敛尸"



(《周礼·春官·宗伯》)。郑玄注:“以敛尸者……圭在左,璋在首,琥在右,璜在足,璧在背,琮在腹,盖取象方明,神之也。疏璧、琮者,通于天地。”

战国晚期出现的玩玉,S形曲线流转,审美价值上升,宗法礼乐意义消退,标志着人的审美升值。如夔龙纹玉璧,镂雕精巧复杂;舞蹈人形玉佩,造型流婉秀美。战国玩玉世俗化、玩赏化的倾向,对于玉器艺术的审美自律,有着非同小可的意义。

三、礼制建筑

中国的礼制建筑包括两类:一类是无意供人居住、专门为礼服务的礼制建筑,如阙、牌坊、华表、宗庙、社稷、明堂、辟雍、祠堂乃至城市里的钟楼、鼓楼等,此类建筑,在先秦建筑乃至中国建筑中占有极大比重;另一类是遵循礼制而建的居处建筑,如宫殿、住宅等。礼制建筑往往耗去了比居处建筑更多的民力。

“台”是中国古代最早的礼制建筑。自三皇五帝筑高台通神灵以来,周天子踵其风,筑灵台以观天文,筑时台以观四时施化,筑囿台以观鸟兽鱼鳖。春秋时礼崩乐坏,诸侯刮起了一股“高台榭、美宫室”的建筑之风;战国时,出现了“七雄并争,竞相高以奢丽,楚筑章华于前,赵筑丛台于后”的局面。此风蔓延,吴有姑苏台,卫有重华台,齐有桓公台,秦穆公有灵台。楚灵王筑成章华台,登台而赞:“台美夫!”一同登台的伍举却不以为然,“臣闻国君服宠以为美,安民以为乐,听德以为聪,致远以为明,不闻其以土木之崇高、彤镂为美”,“夫美也者,上下、内外、小大、远近皆无害焉,故曰美。若于目观则美,缩于财用则匮,是聚民利以自封而瘠民也,胡美之焉?”(《国语·楚语上》)美绝不在于眩目,而在社会秩序和道德伦理方方面面的无害。围绕高台的争论,反映了对礼制建筑从政治功利出发和从道德伦理出发的不同评判标准。

宗庙、明堂和辟雍是先秦重要的礼制建筑。《释名》曰,“宗,尊也;庙,貌也,先祖形貌所在也”;《礼记·曲礼下》曰,“君子将营宫室,宗庙为先,厩库为次,居室为后”;《礼记·王制》曰,“天子七庙:三昭三穆,与太祖之庙而七。诸侯五庙:二昭二穆,与太祖之庙而五。大夫三庙:一昭一穆,与太祖之庙而

三。士一庙。庶人祭于寝”。天子七庙，太祖之庙居中，二世、四世、六世居左(东)，谓之昭；一世、三世、五世居右(西)，谓之穆。中国帝王坛庙的形制，周代已经初步确立。明堂是“有盖而无四方”(《淮南子·主术训》)的礼制建筑，其作用是“飨功，养老，教学，选士皆于其中”(蔡邕《〈月令〉章句》)；其建筑原则是法天象地和礼乐制度，“上圆法天，下方法地，八窗像八风，四闼法四时，九宫法九州，十二堂法十二月，三十六户法三十六雨，七十二牖法七十二风”([汉]班固《白虎通》卷二下)，其等级严格，“天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺”(《礼记·礼器》)。辟雍是圆形的礼制建筑，“天子立辟雍，行礼乐，宣德化，辟者，璧也，象璧圆以法天也。雍者，雍之以水，象教化流行也”([汉]班固《白虎通》卷二下)。法天象地与礼乐教化，成为中国古代最为重要的建筑设计法则。

从此，我国古代建筑从空间秩序、建筑形态等各方面，都受到“礼”的严格限制。《荀子·大略》，“王者必居天下之中，礼也”，《周礼》“天官”、“春官”、“夏官”开篇，均反复重申“惟王建国，辨方正位”；《吕氏春秋》曰，“择天下之中而立国，择国之中而立宫，择宫之中而立庙”；《礼记·中庸》曰，“中也者，天下之大本也”：择中和辨方正位成为中国古代建筑活动中关系“礼”的大事。房屋朝向也受到周以来中国人的高度重视。这固然因为正南的朝向构成居室最佳的温度与采光，更因为“取正”关系到“礼”。河南偃师二里头夏至早商宫殿遗址和湖北黄陂盘龙城商代建筑遗址，呈纵向中轴上的群体组合；陕西岐山凤雏村西周早期宫殿遗址，呈按中轴线严格对称的四合院，门堂分列，前堂后寝，大门外设影壁以区别内外，堂前设两阶，东侧是专为主人设置的“阼阶”，西侧是供宾客往来的“宾阶”。所有这些，都是从礼的需要出发的。

周代天子庙饰，有“山节、藻棁、复庙、重檐、刮楹”等十一事(《礼记·明堂位》)①。管仲房屋用“树塞门”(《论语·八佾》)②，臧文仲房屋用“山节、藻棁”(《论语·公冶长》)，受到孔子的严厉指责③。《礼记》还规定：“楹，天子丹，诸侯

① [汉]郑玄注：“山节，刻薄卢为山也；藻棁，画侏儒柱为藻文也；复庙，重屋也；重檐，重承壁材也；刮，刮摩也。”

② 《尔雅》：“门内之垣谓之树”，朱熹注：“屏谓之树，塞，犹蔽也。设屏于门，以蔽内外也。”

③ [宋]朱熹注：“节，柱头斗栱也；藻，水草名；棁，梁上短柱也。”

黝，大夫苍，士黈”，鲁桓公敢冒礼法，“丹桓公之楹”(《左传·庄公二十三年》)，被指责为“丹楹非礼也”(《谷梁传》)。

周代“左祖右社，面朝后市”的城市布局和井然有序的棋盘形道路、“六宫六寝”的宫室制度[①]，为汉至清代大部分王朝的首都和皇宫沿用，后人多以“六宫六寝”代指皇宫。直到清代，宫内大殿均用白石台基，固然出于防涝防湿的功能需要，保证了宫殿不会不均匀下沉，同时，更为了显示“礼”的威严和统治者的地位；两边的踏跺和中间的御路组成台阶，御路作斜道，整石雕刻龙凤卷云，称“丹陛石”。两阶一路的制度，正是从周代两阶制度发展而来的，李约瑟把这样的御路称为“精神上的道路”[②]。

周人将建筑的高度、设施、开间、面积、色彩、加工工艺等等，一一列入规制。墨子说，“宫墙之高，足以别男女之礼”(《墨子·辞过》)，宫室院墙封闭，内部却互相通连，全无私密可言，区别于西方建筑对外窗户开敞、内部却极具私密性的特点。荀子说，“天子外屏，诸侯内屏，礼也。外屏，不欲见外也；内屏，不欲见内也”(《荀子·大略》)，古代住宅特有的照壁、民居的“前堂后室”、“北屋为尊，两厢次之，倒座为宾”等等，都是为了区别内外，“别男女之礼”。中国人重视现世、从现世的实用和礼仪出发的建筑观，周代已经确立，通过建筑，将礼制(即政治、等级制度)灌输到社会生活的点点滴滴中去。

周代建筑的等级制度影响深远，唐代颁发《营缮令》，“三品以上堂舍不得过五间九架，厅厦两头，门屋不得过三间五架；四、五品堂舍不得过五间七架，门屋不得过三间两架；七品以下堂舍不得过三间五架，门屋不得过一间两架”，明代更明确规定，“庶民所用房舍，不过三间五架，不许用斗栱及彩色装饰”([明]申时行等《大明会典》)，以致在漫长的中国封建社会，建筑屋顶形式、彩画、雕饰乃至门钉路数、匾额形色等等，都被看作等级制度的象征。

厚葬之风也在先秦兴起。“古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数，后世圣人易之以棺椁，盖取诸大过”(《周易·系辞下》)，“大过”是六十四卦之一，说大事不妨过厚。“天子七日而殡，七月而葬；诸侯五日而殡，五

① 六宫六寝：六寝是天子日常活动的地方，六宫是后宫。六宫六寝是宗法社会家国一体的具体写照。

② 转引自李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社1982年版，第177页。



月而葬；大夫、士、庶人三日而殡，三月而葬”(《礼记·王制》)；“先王之葬居中，以昭穆为左右。凡诸侯居左右以前，卿大夫居后，各以其族。凡有功者居前，以爵等为丘封之度与其树数”(《周礼·春官》)。何时出殡，何时入葬，葬于何处，种多少树，莫不有等级规定。按“丘封之度”，王公之墓为“丘”，“楚昭王墓谓之昭丘，赵武灵王墓谓之灵丘，而吴王阖闾之墓亦名虎丘”，诸臣之墓为“封”，列侯之墓为“坟”，“至汉，则无帝不称陵矣”([清]顾炎武《日知录》)。以致在漫长的中国封建社会里，帝王陵墓成为耗用民财最巨、耗用民力最多的礼制建筑。

四、礼制服饰

> 黄帝、尧、舜垂衣裳而天下治，盖取诸乾巛[①]。乾巛有主，故上衣元[②]，下裳黄，日、月、星辰、山、龙、华虫作缋，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、绨绣，以五彩章施于五色，作服。天子备章，公自山以下，侯、伯至华虫以下，子、男自藻、火以下，卿、大夫自粉米以下。自周而袭之。[③]

后人言黄帝、尧、舜之事其实是对周代冠服制度的详细记载。对先民上衣下裳的着衣方式，古人不从实用解释缘由，而以“取诸乾坤”、“使人知尊卑上下”加以解释，“乾天在上，衣象，衣上阖而圆，有阳奇象。坤地在下，裳象，裳下两股，有阴偶象。上衣下裳，不可颠倒，使人知尊卑上下，不可乱，则民志定，天下治矣”[④]。上衣下裳即天尊地卑之象。孔颖达疏：“以日、月、星辰、山、龙、华虫(即雉)六章画于衣也，宗彝、藻(水草)、火、粉米、黼(斧形)、黻(亚形)六章绣于裳也。天之大数不过十二，故王者制作者皆十二……日、月、星取其照临，山取能兴云雨，龙取变化无方，华取文章，雉取耿介。又云，藻取有文，火取炎上，粉取洁白，米取能养，黼取能断，黻取善恶相背。”也就是说，十二章各有所比：为比喻“在天成象”，日、月、星辰、山4种图案为天子专用；龙象征王权，华虫近于凤，这两种图案为天子

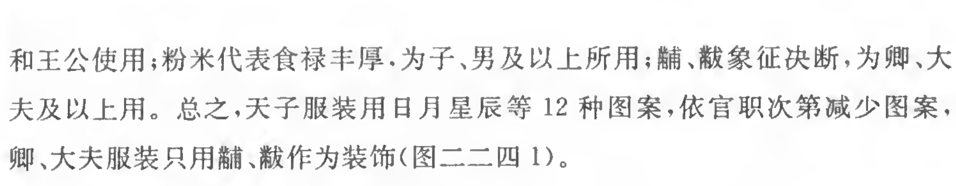
---

① 乾巛，《艺术·系辞下》作“乾坤”。

② 此处当为“玄”。清人为避玄烨讳，易“玄”为“元”。

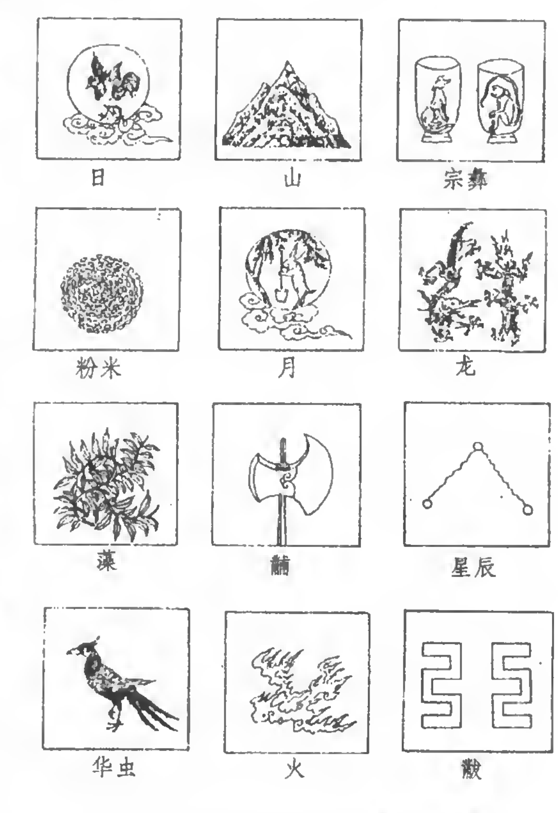
③ [清]陈梦雷编：《古今图书集成·礼仪典》三一八卷《冠服部》，台北：鼎文书局1977年版。

④ 同上书。



和王公使用；粉米代表食禄丰厚，为子、男及以上所用；黼、黻象征决断，为卿、大夫及以上用。总之，天子服装用日月星辰等 12 种图案，依官职次第减少图案，卿、大夫服装只用黼、黻作为装饰(图二二四 1)。

周代，服饰图案的等级制度更加周密严格，“礼有以文为贵者。天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣纁裳”(《礼记·礼器》)。“衣正色，裳间色。非列彩不入公门，振絺绤不入公门，表裘不入公门，袭裘不入公门”(《礼记·玉藻》)。男女衣服不可相通，丧服不能外出，衣裳同色、不穿中衣和礼衣，或以裘、葛为外衣者，均不得随便进入公门。



图二二四 1：我国古代沿用的服饰十二章

帝王贵为天子，其衣制尤其表现出法天象地的传统意识，“天子之冕，朱绿藻，十有二旒，诸侯九，上大夫七，下大夫五，士三”(《礼记·礼器》)，“玄冠朱组缨，天子之冠也；缁布冠缋缕，诸侯之冠也；玄冠丹组缨，诸侯之齐冠也；玄冠綦组缨，士之齐冠也”(《礼记·玉藻》)，“王之五冕，皆玄冕朱里延纽，五采缫十有二就，皆五采，玉十有二，玉笄，朱纮”(《周礼·夏官》)。天子冠冕延板前后，各悬挂十二串玉旒，每旒以丝绳为藻，以藻穿五彩玉十二块，朱、白、苍、黄、玄，象征五行相生和岁月运转，玉笄横穿其孔，朱纮垂于两旁。延板前圆后方，象征天圆地方，上涂玄色象征天，下涂纁色象征地，延板中央，一条长丝带——天河带拖挂至下裳，天水贯穿上衣下裳，表示天地交合。

周代服饰制度，被汉儒详细记入《三礼》，纳入“六礼”、“八政”之中，衣饰行为被明确规定为“表德劝善别尊卑也”([汉]班固《白虎通·衣裳》)。董仲舒说，

“度爵而制服”，“天子服有文章，不得以宴飨，以庙；将军大夫不得以宴飨，以庙，将军大夫以朝官吏；命士止于带缘，散民不敢服杂采，百工商贾不敢服狐貉，刑余戮民不敢服丝玄缥乘马，谓之服制”（［汉］董仲舒《春秋繁露·服制》）。天子、诸侯有文之服，不可穿戴于宴飨和祭祀活动；命士之服，“文”只能用于绶带、领口、袖口。理由是：

> 凡衣裳之生也，为盖形暖身也。然而染五彩、饰文章者，非以为益饥（肌）肤血气之情也，将以贵贵尊贤而明别上下之伦，使教亟行，使化易成，为治为之也。若去其度制，使人人从其欲，快其意，以逐无穷，是大乱人伦而靡斯财用也，失文采所遂生之意矣。上下之伦不别，其势不能相治，故苦乱也。嗜欲之物无限，其数不能相足，故苦贫也。今欲以乱为治，以贫为富，非反之制度不可。（［汉］董仲舒《春秋繁露·度制》）

服饰的目的是为“贵贵尊贤而明别上下之伦。”三代服饰制度及其等级意义为历代统治者重视，影响和左右了整个封建时代的服饰观。历代都有《舆服志》，不是记载服饰工艺，而是记载服饰制度。明人王圻《三才图会》详细描绘了明代以前礼仪服饰；清人所编《古今图书集成·礼仪典》三一七卷至三四八卷，以数十万字的篇幅，详细记载了历代冠服、冠冕、衣服、裘、雨衣、带佩、履、屐、靴等的制度。直到明、清，十二章始终保持着原始形象，用作礼仪服饰上“补子”的织绣纹样。明代官员朝服前胸所缀“补子”的制度是：

> 文官一品仙鹤，二品锦鸡，三品孔雀，四品云雁，五品白鹇，六品鹭鸶，七品鸂鶒，八品黄鹂，九品鹌鹑，杂职练雀。法宪官獬豸。武官一品、二品狮子，三品、四品虎豹，五品熊罴，六品、七品彪，八品犀牛，九品海马。（《明史·舆服志》，图二二四 2）

清代补子制度被编作顺口溜，“一品仙鹤与锦鸡，三四孔雀云鹰飞。五品白鹇惟一样，六七鹭鸶鸂鶒宜。八九品官并杂职，鹌鹑练雀与黄鹂。风宪衙门专执法，特加獬豸迈伦夷”[①]，图案绣出线廓，使象征等级身份的符号鲜明夺目。以官员补子是何花纹、帽子上花翎是三眼、双眼、单眼还是蓝翎彰显官位

① ［清］陈梦雷编：《古今图书集成·礼仪典》三二九卷《冠服部·群臣冠服》，台北：鼎文书局 1977 年版。

等级。儒家礼乐思想使中国古代服饰设计不是从适应人体、方便动作出发，而是围绕政治等级和礼乐教化展开：穿衣不仅是为御寒，更为显示身份德行；不是强化人的性别特征，而是含蓄地遮蔽人体的敏感部位，追求平面造型和装饰效果，以服从礼仪需要；宽袍大袖掩盖了人体，一举手，一投足，都拉开一个大面，显得宽博，有教养，有气度，“布衣”则成为平民百姓的代称。



图二二四 2：明代文官补子图案

从礼器、礼玉、礼制乐舞、礼制建筑、礼制服饰等可见，先秦艺术从原始社会围绕实用转向围绕礼乐展开，是为宗法社会的等级制度服务的。宗白华先生说，“礼乐使生活上最实用的、最物质的，衣食住行及日用品，升华进端庄流丽的艺术领域。三代的各种玉器，是从石器时代的石斧石磬等，升华到圭璧等

等的礼器乐器。三代的铜器，也是从铜器时代的烹调器及饮器等，升华到国家的至宝”①。制器象形寓意，“制器者尚其象”(《易传·系辞上》)，周代礼乐思想经过汉儒生发，再经过宋儒生发，以至“天下无一物无礼乐”②，藏礼于艺，藏礼于器，成为中国文化的特殊现象。西方造物首先考虑人的需要，中国古代造物首先考虑符合等级制度。从此，“礼乐教化”成为中国艺术活动的主要目的和中国艺术思想的主线，礼乐型、载道型艺术常常压倒审美型艺术而处于主流位置，甚至成为国家典章制度的组成部分。

我国先秦与西方古希腊年代大致相当。如果说古希腊艺术围绕认知、教育，艺术的目的在为人；先秦艺术则围绕明道、修身，艺术的目的在载道。先秦艺术是“典型形态的精神性实用目的艺术”，“中国三代时期在艺术上的成就，不仅确立了精神性实用目的艺术这一新的历史类型的主导地位，而且在它的晚期，开始向第三种历史类型即审美型艺术过渡，成为魏晋时期艺术自觉的先声”，“此后，中国古代艺术走着一条颇为独特的漫长历史道路。这便是它基本上是审美性非实用目的艺术与精神性实用目的艺术(所谓‘礼乐艺术’、‘载道艺术’)。这两种艺术历史类型同时存在，互相消长，交织并进”，“礼乐型、载道型艺术在长期的历史进程中仍有相当势力和影响，并且由于它往往得到官方主流意识形态的支持，有时往往还会压倒第三种历史类型的声音”③。

第三节 《考工记》的造物思想

一、《考工记》概说

《考工记》是春秋末年齐国人记录手工制度的官书，作者不详。南宋林希逸《〈考工记〉解》考其“须是齐人为之，盖言语似《谷梁》，必先秦古书也”；清人江永《〈周礼〉疑义举要》认为其“皆以为齐人语，故知齐人所作也”。战国时，《考工记》散佚民间，已无书名，西汉时复出，其中六节已付阙如。西汉河间献

---

① 宗白华：《艺术与中国社会》，见《美学与意境》，北京：人民出版社 1987 年版，第 238 页。

② [宋]朱熹：《朱子语类》卷一三九，北京：中华书局 1986 年版。

③ 李心峰：《中国三代艺术的意义》，《文艺研究》2001 年第 4 期。



王刘德因《周官》六官[①]缺《冬官》一篇，而《考工记》所记多与礼乐制度有关，遂以《考工记》代《冬官》补人。西汉刘向、刘歆父子校订《周官》时，刘歆改《周官》名《周礼》，从此，《考工记》便称为《周礼·冬官·考工记》，跻身于经书之列。由于《考工记》经汉人整理，所以也羼杂了汉人的一些思想。

《考工记》总论叙述百工之事的由来与特点，接着，分门别类地叙述了当时手工业六大类凡三十个工种。六大类是："攻木之工七"、"攻金之工六"、"攻皮之工五"、"设色之工五"、"刮摩之工五"、"抟埴之工二"。"攻木之工七"是："轮人"，造车轮；"舆人"，造车舆构件；"弓人"，造弓架；"庐人"，造戈戟等兵器的柄把；"匠人"，造宫室、城郭等建筑的木构件；"车人"，造载物车辆和农具；"梓人"，造筍虡、饮器和射侯。"攻金之工六"是："筑氏"，造刀；"冶氏"，造矢；"凫氏"，造钟；"栗氏"，造量器；"段氏"，造锄头等农具；"桃氏"，造剑。"攻皮之工五"是："函人"，造打仗穿的皮甲；"鲍人"，造革；"韗人"，造鼓；"韦氏"，造蔽膝之衣；"裘氏"，造皮衣。"设色之工五"是："画"，绘织物上的纹饰；"缋"，犹画；"钟氏"，染制羽毛；"筐人"，染制布帛；"㡛氏"，练制布帛。"刮摩之工五"是："玉人"，琢磨礼玉；"栉人"，制造梳篦；"雕人"，制造骨角器；"矢人"，造箭；"磬氏"，造磬。"抟埴之工二"是："陶人"，造炊器；"旊人"，造礼器。[②]《考工记》没有将髹漆列为专门工种，不是齐人没有掌握髹漆技艺，而是古代造物往往要髹漆，髹漆是百工大多需要掌握的重要技艺。流传有绪的《考工记》中，《段氏》、《韦氏》、《裘氏》、《筐人》、《栉人》、《雕人》六节已缺，《舆人为车》段下衍出《辀人为辀》段，所以，现存《考工记》含二十五个工种内容。

《考工记》是我国第一部总结性的工艺文献，又是全世界最早的工艺理论著作。它所确立的造物思想和造物制度，被历代引为范式，加之它是历代士子必读的经书，所以，研究者不绝于缕。东汉郑玄作《〈周礼〉注》，与《〈仪礼〉注》、《〈礼记〉注》合称郑氏《三礼注》；南朝末年陆德明著《经典释文·周礼音义》，唐朝贾公彦著《〈周礼〉疏》，都把《考工记》作为经书进行注疏；北宋聂崇义撰《三礼图集注》二十卷，采东汉以来官撰的六种《三礼图》重加考订并附图说；北宋

① 六官：指周代政府的六个部门，即天官、地官、春官、夏官、秋官、冬官，《周官》记载六官管理的事情以及有关的典章制度。

② 见潘鲁生：《〈考工记〉与〈天工开物〉的造物思想》，《美术史论》1990年第4期。

王安石著《周官新义》，南宋林希逸、明代徐光启各著《〈考工记〉解》；清代戴震著《〈考工记〉图》二卷，对《考工记》中宫室、车舆、兵器、礼乐等列图说明，补正郑注12例、图59幅；程瑶田著《〈考工记〉创物小记》八卷，阮元著《〈考工记〉车制图解》二卷，[①]孙诒让《〈周礼〉正义》中，含有对《考工记》的正义。至迟在唐代，《考工记》传到日本；19世纪以后，被陆续翻译成法文本、英文本，在全世界广为流传。

历代儒家研究《考工记》，都是把《考工记》当作一部圣人经书，以治经的方法研究它；英国学者李约瑟则说，《考工记》是"研究中国古代技术史的最重要的文献"[②]。笔者认为，《考工记》不是一本经书，它记载了当时中国人能够认识到的科学技术；它也不是一本技术书，在系统记载周代工艺典章制度的同时，表现出深刻的哲学思想，极为典型地体现出中国人特有的道器观、礼乐观、宇宙观。器以载道——对有形文化的记载旨在阐发无形文化的"道"，使《考工记》有了丰富的哲学意义。

二、器以载道和礼乐制度

中国传统思想惯于重道轻器：重政治人伦之道，轻百工生产技艺；重人文科学，轻自然科学；重宏观规律的探求，轻具体形质的研究；对自然的观察和理解，往往落脚在告诉人们某种哲理，导向对人心的启迪。《考工记》一开始便表现出重道轻器的思想，"国有六职……坐而论道，谓之王公。作而行之，谓之士大夫。审曲面势，以饬五材，以辨民器，谓之百工"，开宗明义提出论道者与制器者不同。这种不同，不是平等的职业分工，而是"知者创物，巧者述之，守之世，谓之工。百工之事，皆圣人之作也。烁金以为刃，凝土以为器，作车以行陆，作舟以行水，此皆圣人之所作也"。既然"道"统辖"器"，百工制器的业绩，便理所当然统统记在"道"的持有者——圣人身上。把创物的功绩归之于圣人

① [清]戴震：《〈考工记〉图》，程瑶田：《〈考工记〉创物小记》，阮元：《〈考工记〉车制图解》等研究《考工记》的著作，收存于复旦大学图书馆古籍部编：《续修四库全书·经部·礼类》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。

② Joseph Needham, *Science & Civilisation in China*, Cambridge University Press, 1965, Vol. IV:2, p. 11.



的说法，在中国儒家经典中比比皆是，体现了儒家浓重的唯心论、先验论的圣人观。

《考工记》对器物制度的论述，突出地表现出先秦人和汉人的礼治、等级观。它把造上层人物的代步工具——“舆”放在百工之首。总论中，《轮人为轮》、《轮人为盖》、《舆人为车》、《辀人为辀》四节，铺写舆之等级和造舆技艺，“周人上（尚）舆。故一器而工聚者，车为多”。“舆”的等级相当于今天轿车的品牌，是身份、名位的象征，所以，“舆”要由“轮人”、“舆人”、“辀人”数种工匠合力制造。证之济南洛庄汉王陵陪葬俑坑出土的四马拉车（济南博物馆陈列），汉王侯的“舆”是那样高大轩敞，真有君临天下、统辖三军、威风凛凛的气势，其“明尊卑，别礼仪”的礼制意义远胜于对实用价值的考虑。洛庄汉王陵之“舆”和散落的铜饰件，堪称《考工记》以上四节的准确图说。对一般运输工具包括农具，《考工记》只以《车人为车》一段囊括。

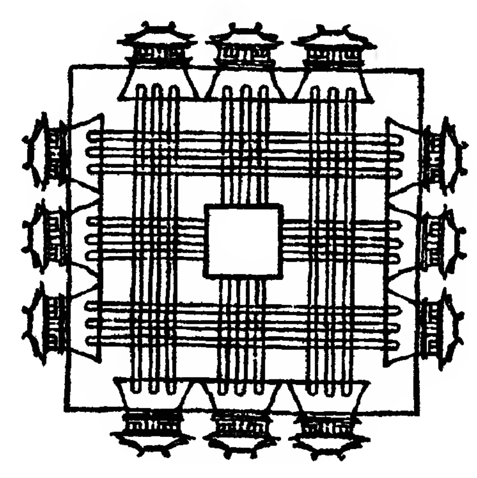
礼玉是周人身份、名位的象征，所以，礼玉也是《考工记》重点论述的对象：

> 镇圭尺有二寸，天子守之。命圭九寸，谓之桓圭，公守之。命圭七寸，谓之信圭，侯守之。命圭七寸，谓之躬圭，伯守之……天子执冒四寸，以朝诸侯。天子用全，上公用龙，侯用瓒，伯用将……天子圭中必。

不同长度的圭分别由天子、公、侯、伯执拿，作为天子与诸侯间的符信；天子执拿着与诸侯之圭冒合的玉器，长四寸，在接受诸侯朝觐时使用；天子用纯色的玉，上公用杂色的玉，侯用质地不纯的玉，伯用介于玉、石之间的次玉；天子的圭，穿孔在中央。“四圭尺有二寸，以祀天。大圭长三尺，杼上终葵首，天子服之。土圭尺有五寸，以致日，以土地。祼圭尺有二寸，有瓒，以祀庙”。长一尺二寸的四圭用以祀天，大圭为天子所用，土圭用以测量日影并度量地域，祼圭用以祭祀宗庙。“琬圭九寸而缫，以象德。琰圭九寸，判规，以除慝，以易行……圭璧五寸，以祀日月星辰……牙璋、中璋七寸，射二寸，厚寸，以起军旅，以治兵守……两圭五寸有邸，以祀地，以旅四望……”琬圭罩以韦衣，用以传达王命，赐有德诸侯；琰圭作半规状，用以诛逆除恶，改易诸侯的恶行；圭璧用以祭祀日月星辰；边有锯齿的牙璋、中璋，天子用以调动军队；长五寸的两圭底部相向，用以祀地和旅祭四方。通观《玉人》一节，没有谈玉器的制作，却不厌其

详地叙述不同形制的周玉祭天地、明等级、除恶、易行、彰德、发令的礼仪功能。《考工记》将礼乐制度和等级观念置于生产、生活的实际需要之上，写典章制度不厌其详。周玉被宗教化、伦理化了，成为只负载形而上意义、不具备实用功能的特殊造物形式。

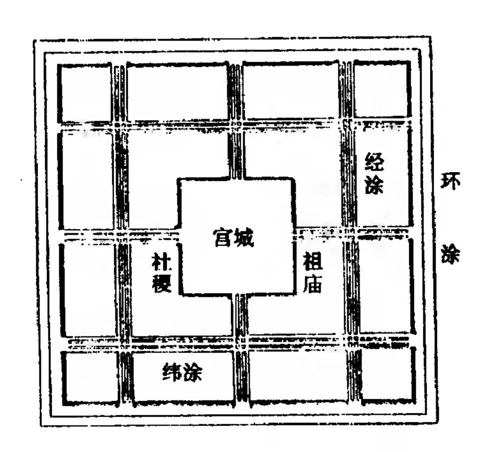
城市营造是关系国家形象和人民生活的大事，《考工记》只以《匠人营国》段略加叙述，叙述的重点不在营造技艺，而在营造的等级，建筑成为周人等级观念和礼乐制度的载体。周代确立了"重城"制——城市同时有内城和外城，构成双重的防御体系。此后，中国古代的城市几乎无不为城墙围绕，先将城市的外壳——城墙建筑起来，再慢慢营造内部建筑。这种由外而内发展起来的城市，人的主观设计多于自发的、自然的形成。西方人所说的城市首先是"市"，由"集市"逐步向外发展，是商业、手工业进步的产物；中国人所说的城市首先是"城"，"筑城以卫君，造郭以守居"，"城"起军事城堡的作用，城墙除了防御作用以外，也是城市的仪表，代表着城市乃至国家的威严。有无城墙，成为自守型中国文化与开放型西方文化的重要区别。《匠人营国》段规定，城市"方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市"（图二三二 1）。标准的王城应为方形，每边各开三个门，经、纬各九条大道取正南、正北以及与之垂直的东西向，分割作棋盘形，宗庙在皇宫左边，社稷坛在皇宫右边。"贵贱无序，何以为国"（《左传》），井然有序的城市布局，是为"礼"服务的。



图二三二 1：聂崇正所绘《考工记》王城图

周代城池的高度、建筑物的高度、道路的宽度，都要服从等级森严的"礼"的规定。《匠人营国》段不仅总结了周代王城布局，而且规定了王宫屋脊的高度、宫殿角楼的高度、城门角楼的高度、都城竖向大道的宽度、环行大道的宽度、城外道路的宽度，还规定了公侯城楼的高度、竖向大道与环行大道的宽度："王宫门阿之制五雉，宫隅之制七雉，城隅之制九雉……门阿之制，以为都城之制；宫隅之制，

以为诸侯之城制。"①就是说，规定周天子城隅高九雉，宫隅高七雉，宫门䧢脊高五雉。诸侯城高相当于周天子宫隅之高，为七雉；都城之高相当于周天子宫门䧢脊之高，为五雉。连道路宽度也作了规定，"经涂九轨，环涂七轨，野涂五轨……环涂以为诸侯经涂，野涂以为都经涂"。就是说，规定周天子王城内的竖向大道宽九轨，环城大道宽七轨，野外道路宽五轨。诸侯城内的竖向大道相当于周天子王城的环城大道，宽七轨；都城内的竖向大道相当于周天子王城野外的道路，宽五轨（图二三二 2）②。三道九轨之制存在于历代王城之中，如汉的长安、魏晋的洛阳、隋的大兴。中国科学院考古研究所"发掘证实，汉长安城的城门各有三个门道，每个门道各宽 8 米，减去两个立柱所占的 2 米，实宽 6 米。在霸城门内发现当时的车轨，宽度 1.5 米，可见每个门道正好容纳四个车轨。三个门道，可容车十二。由城门通往城门内的大街，以三条并列的道路组成，宽度与门道相同"③，"唐长安城的交通制度，从门址的遗迹也可窥见一斑。在五个门道中，只有东、西端的两个门道有车辙，有的车辙是从中间三个门道的前面绕至两端的门道通行的，可见当时中间的三门是不准行车"④。《考工记》还规定了作为宣布政令的礼仪建筑的明堂的高度，"殷人重屋，堂修七寻，堂崇三尺，四阿重屋"，"周人明堂，度九尺之筵，东西九筵，南北七筵，堂崇一筵"⑤。殷人已经能够建造重檐庑殿顶的明堂，周王室明堂的高度是商王室明堂高度的三倍。先秦成为我国古代城市规划与建筑布局成型的关键时期。



图二三二 2：《考工记》规定的城市模式

① 古代城墙长三丈高一丈叫一雉。计算长度时，一雉等于三丈；计算宽度时，一雉等于一丈。

② 周代轨宽为八尺，九轨是 72 尺，约合今天的 15 米。

③ 中国科学院考古研究所：《新中国的考古收获》，北京：文物出版社 1961 年版，第 80—81 页。

④ 中国科学院考古研究所西安工作队：《唐代长安城明德门遗址发掘简报》，《考古》1974 年第 1 期。

⑤ 寻是长度单位，一寻为八尺；筵是竹席，一筵长九尺。

三、天人合一的宇宙观

《考工记》集中体现了中国古代造物思想中天人合一的宇宙观。

首先，天时地气材美工巧的造物法则贯穿全书。其开篇便提出，"天有时，地有气，材有美，工有巧。合此四者，然后可以为良"。"材美"指材料的质量，作者强调的是人对材料的选择，要"审曲面势"，因材制宜；材料的质量、施工的时节又与天时、地气密切相关；"工巧"则是对人主体创造性的肯定。我国古代造物用自然材料，木、皮、角、漆、藤的质量与产地、节令密切相关，所以，农业社会的中国人重视材料生长地和生产收获节令的选择，合于天时地气，才能得到美材，施展美艺，表现了中国人与自然融通的造物观。《轮人为轮》段，以"斩三材必以其时"总领，接着，分别阐述对毂、辐、牙木材的选择："凡斩毂之道，必矩其阴阳。阳也者，稹理而坚；阴也者，疏理而柔。是故以火养其阴，而齐诸其阳，则毂虽敝而不藃。"木材生长时，其朝南的一面木质疏松，朝北的一面木质坚细，选择做毂的木料，应识别其生长时的向阳面与背阴面，火烤阴面，使阴阳木性一致，则车毂用旧了，也不会变形。《周礼·徙》，"仲冬，斩阳木；仲夏，斩阴木"，也是说木材的质量与砍伐的时令相关。造物顺应物性，才能用最经济的材料、最简省的工艺，造出远胜人力强制的巧物。如造箭杆，木材"欲生而抟。同抟，欲重；同重，节欲疏；同疏，欲栗"（《矢人为矢》段）。就是说，造箭杆要选天生浑圆的材料。同是圆材，选致密坚重的为好；同是致密坚重的圆材，选节疤少的为佳；同是节疤少的，选栗色的为妙。如造车轮，"行泽者反輮，行山者仄輮。反輮则易，仄輮则完"（《车人为车》段）。就是说，行驶于沼泽地的车，要木心向外輮制轮牙，轮牙才比较柔滑；行驶于山路的车，要心材、边材一起向外輮制轮牙，轮牙才刚柔相济，坚韧耐磨。天时地气甚至直接影响髹漆干燥、陶器烧制、金属冶炼等工艺的良窳。如：髹漆干燥需要气候温暖潮湿，北方髹涂大漆则比较困难，要人为制造温暖潮湿的窨室，以适应漆性。烧制陶瓷器用阴木，则耐火，烧成时间长；用阳木，则不耐火，烧成时间短：分别用于对烧成时间长短要求不一的陶瓷器。《考工记》天时地气材美工巧的造物原则，体现了中国人尊重自然、与自然亲和、顺应物性、利用物性而不戕杀物性、适当加以调整



选择的造物思想。它是中国造物思想的精华，指导着我国两千多年来的造物实践。

法天象地是中国古代造物的重要法则。《考工记》记周人造舆："车有六等之数……轸之方也，以象地也。盖之环也，以象天也。轮辐三十，以象日月也。盖弓二十有八，以象星也。"郑玄注："车有天地之象，人在其中焉。六等之数法，《易》之三材六画。"贾公彦疏：

> 云车有天地之象者，下文云：车之方也，以象地；盖之圆也，以象天：是车有天地之象也。云人在其中焉者，在车、盖之中也。云六等之数法，《易》之三材六画者，《易·说卦》云：'立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义；兼三材而两立，故《易》六画而成卦'。兼三材者，天有阴阳，地有刚柔，人有仁义。三材六画，一车兼二画，故车之六等之法也。

车舆是天、地、人组成的一个缩微宇宙，造车之道包含了天、地、人的大道，包含了阴阳、刚柔和仁义。"盖弓二十有八，以象星也"，是我国典籍中关于二十八宿的最早记载。《考工记》以天、地、人、二十八宿比附车辆构件，赋造物活动以丰富的哲学内涵。

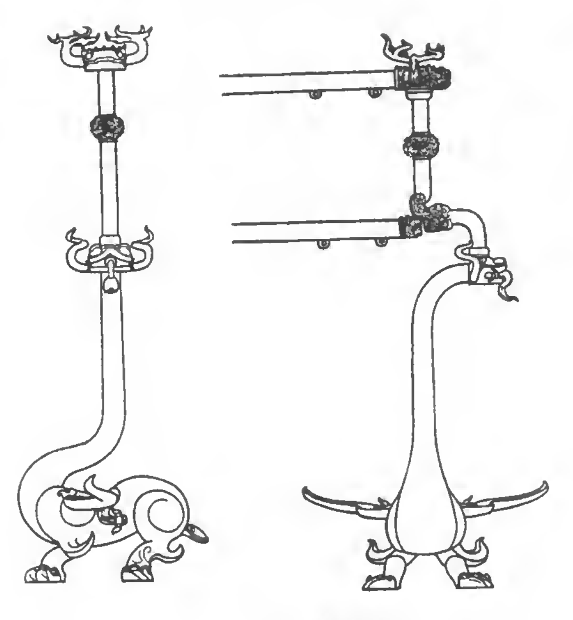
法天象地的造物法则还表现在：中国人把万物看做与自己的生命一体，从人性与动植物之性的内在联系，推衍出情性的相通，艺术造物表现的是宇宙本体的大生命精神。《梓人为筍虡》段记："宗庙之事，脂者、膏者以为牲，裸者、羽者、鳞者以为筍虡"。什么是裸者、羽者、鳞者，为什么要以裸者、羽者、鳞者作"筍虡"呢？悬挂钟乐器的横梁叫做"筍"，支撑"筍"的立柱叫做"虡"。"裸者"，郑玄注，"浅毛者之属"，一般认为指虎豹。

> 厚唇弇口，出目短耳，大胸燿后，大体短脰。若是者，谓之裸属。恒有力而不能走，其声大而宏。有力而不能走，则于任重宜；大声而宏，则于钟宜。若是者以为钟虡，是故击其所县而由其虡鸣。

钟虡雕刻作"恒有力而不能走"、"其声大而宏"的虎豹，则钟虡也有了虎豹的力度感与重量感，击钟便发出"大而宏"的声音，这样的声音是由钟虡的虎豹造型带来的。"羽者"指鸟：

> 锐喙决吻，数目顅脰，小体骞腹，若是者谓之羽属。恒无力而轻，其声

清阳而远闻。无力而轻，则于任轻宜；其声清阳而远闻，于磬宜。若是者以为磬虡，故击其所县而由其虡鸣。



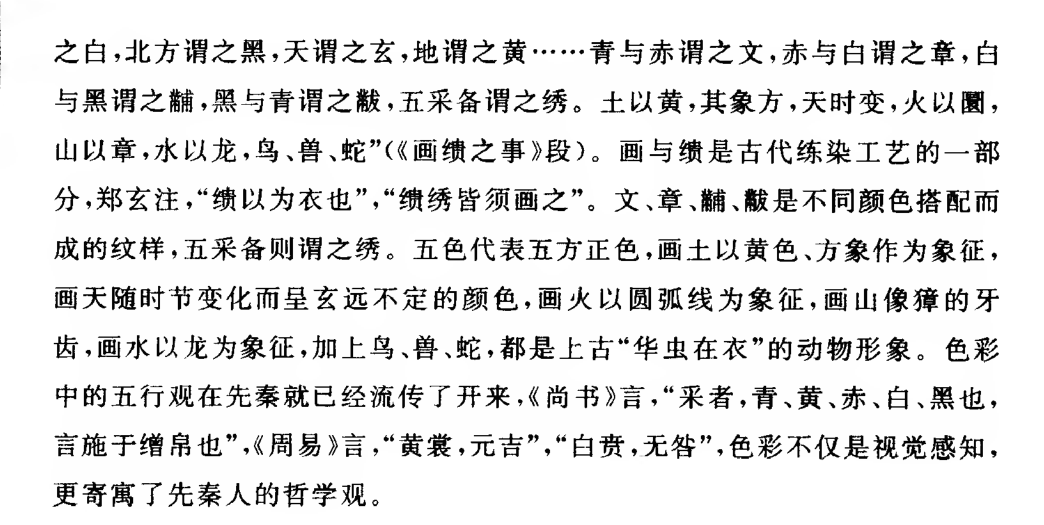
图二三三：战国磬虡造型

磬虡雕刻作"恒无力而轻，其声清阳而远闻"的禽鸟，则磬虡也有了鸟儿的轻盈，击磬便发出禽鸟般的鸣叫声，这样的声音是由磬虡的鸟造型带来的（图二三三）。"鳞属"指龙，"小首而长，抟身而鸿，若是者谓之鳞属，以为筍"。乐器支架的横梁雕刻作"鳞属"，与横梁长而圆的造型正相吻合。

凡攫閷援噬之类，必深其爪，出其目，作其鳞之而。深其爪，出其目，作其鳞之而，则于视必拨尔而怒。苟拨尔而怒，则于任重宜，且其匪色必似鸣矣。

"作"指生命力亢奋的状态，"拨尔而怒"则指大兽搏斗前一触即发的样子。雕刻龙形的筍，应深雕其利爪，凸出其双目，其鳞毛也雕刻作根根片片上竖的情状，看去像勃然大怒、高声吼叫的样子。如果雕刻不出这样的精神状态，"爪不深，目不出，鳞之而不作，则必穨尔如委矣。苟穨尔如委，则必如将废措，其匪色必似不鸣矣"。爪不雕深，目不突出，鳞片不翘起，看上去颓然无力，哪里还能表现动物生命力奋张的精神状态呢？《考工记》使我们懂得：先秦虎座鸟架鼓、编钟、编磬等，之所以给人生气勃发、刚健强盛的精神感受，是因为先民们把天地万物的生命力量移入了造物，造物表现出了宇宙大生命的律动。

《考工记》把五色与方位、天地乃至动物联系起来，设色不仅是为了美观，更有五行方面的寓意，"画缋之事，杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓



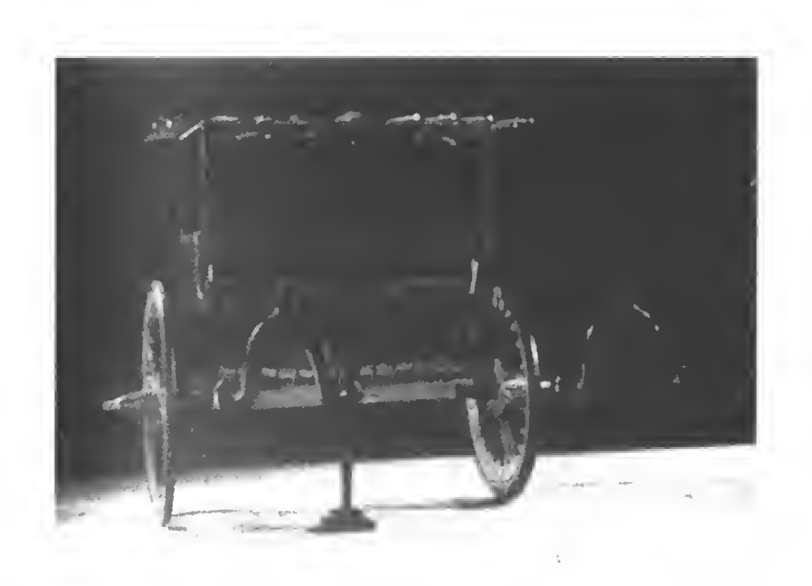
之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄……青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟、兽、蛇”（《画缋之事》段）。画与缋是古代练染工艺的一部分，郑玄注，“缋以为衣也”，“缋绣皆须画之”。文、章、黼、黻是不同颜色搭配而成的纹样，五采备则谓之绣。五色代表五方正色，画土以黄色、方象作为象征，画天随时节变化而呈玄远不定的颜色，画火以圆弧线为象征，画山像獐的牙齿，画水以龙为象征，加上鸟、兽、蛇，都是上古“华虫在衣”的动物形象。色彩中的五行观在先秦就已经流传了开来，《尚书》言，“采者，青、黄、赤、白、黑也，言施于缯帛也”，《周易》言，“黄裳，元吉”，“白贲，无咎”，色彩不仅是视觉感知，更寄寓了先秦人的哲学观。

四、科学思想的火花

《考工记》集中体现了当时先进的工艺技术，闪耀着先民科学思想的火花。

先秦青铜器的铸造，合金配比不同，铜中含锡量在17%—20%时，最为坚韧；在30%—40%时，最为坚硬；铅、锡成分越大，青铜越硬，越脆。如春秋吴王夫差剑，一柄剑由两种不同成分的青铜分铸而成，剑脊含锡量较低，所以坚韧；剑刃含锡量较高，所以刚硬。《考工记》记：“六分其金而锡居一，谓之钟鼎之齐；五分其金而锡居一，谓之斧斤之齐；四分其金而锡居一，谓之戈戟之齐；三分其金而锡居一，谓之大刃之齐；五分其金而锡居二，谓之削杀矢之齐；金锡半，谓之鉴燧之齐”（《攻金之工》段）。金者，铜也。《攻金之工》段是商周以来青铜冶炼经验的系统总结，是全世界关于不同用途青铜器合金配比的最早记载。

因为“周人上（尚）舆”，造“舆”集中体现了先民科学思想和当时先进的工艺技术（图二三四），《考工记》对“舆”的尺度与人、马尺度关系的认识，已见人体工学端倪。“车有六等之数：车轸（车厢）四尺，谓之一等；戈柲六尺有六寸，既建而迤，崇于轸四尺，谓之二等；人长八尺，崇于戈四尺，谓之三等；殳长寻有四尺，崇于人四尺，谓之四等；车戟常，崇于殳四尺，谓之五等；酋矛常有四



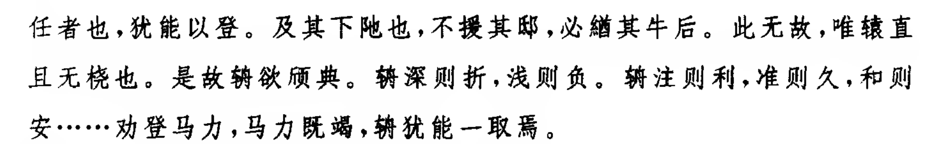
图二三四：周舆复原图

尺，崇于戟四尺，谓之六等”（《攻木之工》段）。就是说，车有六等差数，车厢离地四尺，是第一等；戈连柄长六尺六寸，斜插在车上，高出车厢四尺，是第二等；人长八尺，高出戈四尺，是第三等；殳长一丈二，比人高四尺，是第四等；车戟长一丈六，高出殳四尺，是第五等；矛长二丈，高出戟四尺，是第六等。车辆各部件高度的设计、兵器长度的设计，都是以人为基准、从人方便使用出发的，反映了中国古代造物中的科学精神。

《轮人为轮》段写：“凡为轮，行泽者欲杼，行山者欲侔。杼以行泽，则是刀以割涂也，是故涂不附；侔以行山，则是抟以行石也，是故轮虽蔽，不甐于凿”。凡是制作车轮，行驶于沼泽地的，轮缘要削薄，像刀割于泥土，泥土不会黏附；行驶于山路的，轮牙要厚而圆，上下厚度相等，滚动于山石之间，即使车轮用得破旧了，榫眼也不会松动。这段话，是我国古籍关于摩擦力的最早记载。

《辀人为辀》段谈辀的曲直：

> 凡揉辀，欲其孙而无弧深。今夫大车之辕挚，其登又难。既克其登，其覆车也必易。此无故，唯辕直且无桡也。是故大车平地既节轩挚之任，及其登阤，不伏其辕，必缢其牛。此无故，唯辕直且无桡也。故登阤者，倍



任者也，犹能以登。及其下阤也，不援其邸，必緧其牛后。此无故，唯辕直且无桡也。是故辀欲颀典。辀深则折，浅则负。辀注则利，准则久，和则安……劝登马力，马力既竭，辀犹能一取焉。

辀指车辕。凡是用火揉辀，要顺应木理，不要太弯。车辕过低，上坡就比较困难，就算上了坡，也容易翻车。所以车行平地，车辕高低相称，可堪重任；及至上坡，不压低车辕，车就卡住牛颈。上坡虽然加倍费力，牛还能爬上去；下坡时，如果不拽住车尾，緧必定勒住牛后身。这没有别的缘故，因为车辕直而不弯罢了。所以，车辕要弯曲适度，过弯则易折，不弯则车把容易上翘。辕前段弯曲适度，才利于行驶；辕后段平直，才经久耐用；曲直适度，才能安全行车。好的车辕有利于马力的发挥，马不拉了，车还能顺势前进一段路。车辕的设计符合力学原理，"辀犹能一取"是我国古籍关于惯性的最早记载。

《考工记》体现了物以致用的造物法则。"凡试梓饮器，乡(向)衡(横)而实不尽，梓师罪之"(《梓人为饮器》段)。凡是饮器，横过来倒酒还倒不干净，工匠就要受到处罚。凡造车伞，"上尊而宇卑，则吐水急而霤远。盖已崇，则难为门也；盖已卑，是蔽目也。是故盖高十尺"(《轮人为盖》段)。伞顶要高，伞沿要低，使积水难以停留；伞顶太高，则门难进去；伞顶太低，则挡住视线。所以，车伞顶高十尺。"吐水急而霤远"的原理被用于中国大屋顶建筑，屋脊高而屋檐低，使积水无法停留。《礼记》，"其祀中霤"，《释名》："霤，流也，水从屋上流下也"。檐口用于排水的长槽称"霤"，"四霤"屋顶即四面坡屋顶，周代已经用"霤"的原理营造四坡顶(即庑殿顶)建筑。《考工记》还规定："葺屋三分，瓦屋四分"，郑司农注："各分其修，以其一为峻"。"葺屋"是草屋，"修"指房屋进深的跨度，"峻"指屋顶断面的高度。茅屋屋架的高度为进深的三分之一，瓦屋屋架的高度为进深的四分之一。茅屋比瓦屋陡峭，不让积水停留，以防止茅草腐烂。周人屋架的坡度已随建筑的进深和屋面的材料设定，后世房屋的"举架"即发端于此。①

春秋末至战国，是中国思想史上最为活跃的时代。与中国早熟的哲学思

---

① 《考工记》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·经部·周官新义附卷》；戴吾三：《〈考工记〉图说》，济南：山东画报出版社 2003 年版；闻人军：《〈考工记〉译注》，上海：上海古籍出版社 1993 年版。

想同步，中国的造物思想也显得早熟。《考工记》集中反映出三代造物的礼乐型、载道型特征。它记载的典章制度已经成为历史，但是，它所强调的礼治等级观念，却深深烙印在中国人的思想行为之中，成为中国造物甚至中国人立身行事、中国政治制度不可推移的指导法则；它所体现的天人合一宇宙观，成为指导中国一切造物活动的哲学观；它所阐述的工艺技术，大多已经退出了历史舞台，但是，它对造物活动的理性思考、它所体现的科学思想，仍然闪耀着智慧的光芒，给今天的人以启迪。

第四节　先秦哲学与中国艺术思想

春秋战国时期，百家争鸣，诸说并出。诸子往往引譬设喻，以阐明政治、经济、哲学主张，其目的很少直指艺术，却于不期然中影响并左右了中国艺术思想体系的确立和审美特征的形成。离开先秦哲学，就没有办法理解中国艺术思想。钱穆认为中国文化“宗教而政治化，政治而人伦化，人伦而艺术化”，“这是中国古代文化演进一大主流”①。确实，在中国，政治的、哲学的、宗教的思想，最后都通向了艺术。由于先秦哲学的理性和早熟，也由于我国农业文化的传承性和超稳定性，先秦诸子哲学决定了中国哲学体系的形成，也决定了中国艺术思想发生发展的基本脉络。

一、老子：道法自然，大音希声

老子姓李，名耳，字聃，比孔子年长而生卒不明，主要著作为后人整理的《老子》(亦称《道德经》)。在《道德经》中，老子建立了一个以“道”为核心的哲学体系。他提出了“道”、“妙”、“象”、“虚”、“静”、“玄鉴”、“自然”等一系列审美范畴，直接促成了中国艺术本土特征的形成。老子所说的“道”内涵是什么？它何以影响了中国艺术？

道生万物。老子说：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而

① 钱穆：《中国文化史导论》，北京：商务印书馆 1994 年版，第 82 页。



不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大。大曰逝，逝曰远，远曰反。”（《二十五章》）道是天地产生之前就存在着的，是万事万物生成生长的基础，它不依赖外物存在，不断运行而不止息。“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，充气以为和”（《四十二章》）。道涵盖一切，道的基本要素是阴阳，阴阳相和则为道，阴阳相和则化生万物。宇宙万物莫不与道、与阴阳相关，艺术也莫不与道、与阴阳相关。

道混沌恍惚。“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。”（《二十一章》）道尽管恍惚混沌，却并非虚无，而是其中有象，有物，有精，有信，“恍惚之中，有其真明”。中国古典艺术整体混沌的意境、中国古典艺术对宇宙天地整体精神气氛的洞察和把握，正源于老子哲学。

道有无相生。“天下万物生于有，有生于无”（《四十章》），“有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈”（《二章》）。在“有”、“无”这对矛盾中，老子更强调无的作用，“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”（《十一章》）。车毂因空间的存在才能接辐，烧陶包容了空间才成为陶器，居室因空间的存在才能居住，“有”与“无”、“利”与“用”相生相克，缺一不可，虚比实更为重要。中国的诗词、绘画、戏剧都讲求空灵，虚才能灵气流动，中国古典艺术特别是封建社会后期艺术虚灵的审美特征，正源于老子哲学。

道法自然。老子提倡“道法自然”（《二十五章》），主张“绝圣弃智”，“绝仁弃义”．“绝巧弃利”，“见素抱朴”（《十九章》）。自然是朴素，是平淡，是在不为中成就了万物。“是以圣人被褐怀玉”（《七十章》），美不在外表，穿着麻布短衣的人，可以有玉一般洁净的胸怀。老子首先把“味”引入了审美范畴，“‘道’之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既”（《三十五章》），“为无为，事无事，味无味”（《六十三章》）。“无为”也是一种“为”，是尊重自然的大为；“淡乎其无味”也是一种“味”，是接近自然的至味。陶潜、司空图、苏轼等人，继承和发扬了老子平淡自然的审美观，使平淡自然成为中国士大夫艺术审美的最高境界。

水几于道。老子认为水的性格“几于道”：“上善若水，水善利万物而不争，

处众人之所恶，故几于道”(《八章》)。水滋润万物，又不与万物相争，处于低地而心甘情愿，容纳污垢而能自洁，水性最接近“道”。更重要的是，水无孔不入，水滴而能石穿，水能以“天下之至柔，驰骋天下之至坚”(《四十三章》)，“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之。弱之胜强，柔之胜刚，天下莫不知，莫能行”(《七十八章》)。老子赞扬水性，其实是赞扬“弱之胜强，柔之胜刚”的人性。“弱”与“柔”，是以静待动，是“不争之争”，是使自己处于能进能退、能攻能守、屈伸自如、游刃有余的位置。“强大居下，柔弱处上”(《七十六章》)，“江海之所以能为百谷王者，以其善下之，故能为百谷王”(《六十六章》)，所以，圣人如水之柔，因为“弱者，道之用”(《四十章》)。比较西方艺术，中国古典艺术特别是中国封建社会后期艺术明显偏于阴柔，原因是多方面的，老子哲学是源头之一。

道是众妙之门。老子首先提出“妙”这一审美范畴，他说：“道可道，非常道。名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”(《一章》)张岱年解释说，“妙是微有，徼是微无。常无以观其妙，即就无观无中之微有；常有以观其徼，即就有以观有中之微空，谓无中含有，有中含无”①。“妙”和“徼”都是玄，它们相反相成，相互转化，构成宇宙本体似有似无、非有非无的不确定状态，这种不确定状态，正是中国艺术独有的妙境。叶朗说，“‘妙’必然要超出有限的物象(所谓‘象外之妙’)，更不能用名言(概念)来把握(所谓‘妙不可言’)”②。魏晋以降，“妙”这一审美范畴，广泛运用于艺术品评之中。

涤除玄鉴。“玄”是道，“鉴”是观照。“涤除玄鉴”(《十章》)即内心空明，“致虚极，守静笃”(《十六章》)，才能体道。老子以后，南朝宗炳提出“澄怀味象”，北宋苏轼提出“静故了群动，空故纳万境”，郭熙提出“万虑消沉”，都是强调内心空明，以完成对“道”的观照。

大音希声。老子对儒家的礼乐说教持谴责态度，认为“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎，令人心发狂。难得之货，令人行伤。是

---

① 张岱年：《中国哲学大纲》，北京：中国社会科学出版社 1982 年版，第 19 页。

② 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1987 年版，第 36 页。



以圣人为腹不为目”(《十二章》)。“为腹”指生理快感,“为目”指美感。老子不是绝对反对美,而是反对人为过分,反对“令人心发狂”的“五色”、“五音”、“五味”,提倡“复归于朴”(《二十八章》),“大音希声,大象无形”(《四十一章》)。“复归于朴“不是初始阶段的稚嫩,而是绚烂之极以后质的提升;“大音希声”也不是“稀声”或是“无声”,而是指“顺应自然之道的音乐”,“最完美的音乐是作为道的音乐,是音乐本身,这种音乐,虽然‘大’,但是我们却是听不到的”①。老子的理论,引导着中国古典艺术向着形而上境界去追求,中国艺术之所以有如此浓重的形而上意味,老子哲学是源头之一。②

二、孔子:礼、仁与中和

孔子(前551—前479),名丘,字仲尼,是我国春秋末年的教育家、思想家和政治活动家,其思想言行被门人整理为《论语》。孔子总结了西周以来礼乐教化的经验,开创了“以礼为行为规范、以仁为思想核心、以义为价值准绳、以智为认识手段、重现世事功、重道德伦理、重实用理性”的儒家学派,战国时期,孔子学说还只是“百家争鸣之学”中的一个学派,经过孟轲、荀况的丰富和发展,汉儒、宋儒的大力宣扬,形成了“以礼为行为规范,以仁为思想核心,以义为价值准绳,以智为认识手段,重现世事功,重道德伦理,重实用理性”,以“修身、齐家、治国、平天下的政治理想,配之以天、地、君、亲、师的伦理观念,绳之以仁、义、礼、智、信的道德规范”,以适应封建社会发展需要的一整套观念体系,对中国文化产生了巨大而深远的影响③。儒家学说深入人心,铸造出中华民族独到的文化性格和独到的心理结构,孔子为中国文化做出的无与伦比的贡献,可称亘古第一。在漫长的中国封建社会,孔子礼、仁、中和的哲学观,成为中国古代艺术思想的主线。

礼仁与不器。孔子的政治理想是“礼”、“仁”,其渊源可以追溯到尧、舜、

① 蒋孔阳:《评老子“大音希声”的音乐美学思想》,《美学与艺术评论集》,上海:上海文艺出版社1986年版,第17页。

② 《老子》原文,采自[魏]王弼:《老子〈道德经〉注》,北京:中华书局1998年版。

③ 李希凡:《把握传统才能瞩目未来》,《文艺研究》1999年第3期。

禹、汤、文、武、周公等古圣先贤，“孔子称尧舜焕乎其有文章，盖君臣、朝廷、尊卑、贵贱之序，车舆、衣服、宫室、饮食、嫁娶、丧祭之分，谓之文；八风从律，百数得度，谓之章。文章者，礼乐之殊称矣”①。他高度重视艺术的社会功能，强调艺术为政治伦理、等级秩序服务。他大声疾呼：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”（《论语·阳货》）礼乐难道就是玉帛钟鼓吗？礼乐的旨归是仁。“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”（《论语·八佾》）对于不仁不德的人，礼和乐又有什么意义呢？从此，礼仁既是人的行为规范，也成为儒家艺术的批评准则。

孔子强调“志于道，据于德，依于仁，游于艺”（《论语·述而》）。对“艺”，只可取“游”的态度，不可忘怀志向所在。至于制造器物，则不过是小道，“君子不器”（《论语·为政》），“虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子不为也”《论语·子张》）。如果沉溺于器物，心智就会被束缚，就会妨害对“道”这一“致远”境界的追求。孔子对礼仁的重视和对器的轻视，经过先秦两汉儒家的发挥，形成中国艺术重政治教化、重礼仪规范、重道轻器的思想传统，决定了后世士子“礼”而艺、艺而“游”的审美生存方式。

教化与修身。孔子认为，艺术的功能在于政治教化，在于遵守礼制的道德人格的完成。他说，《诗》“可以兴，可以观，可以群，可以怨”（《论语·阳货》）。“兴”是“兴于诗，立于礼，成于乐”的兴（《论语·泰伯》），指诗可以使人兴起而立志，感奋而修身；“观”指“观风俗之盛衰”，指诗可以使人了解政治兴衰、风俗流变；“群”指诗可以使人与人群和谐相处；“怨”指诗可以补察时政。孔安国训：“兴，引譬连类也；群，居相切磋也；怨，刺上政也。”（[汉]孔安国《〈论语〉训解》）孔子重视人的全面发展，以礼、乐、书、数、御、射六艺教弟子，礼是政治、道德教育，乐是艺术教育，书是历史知识教育，数是实用知识教育，御射是强健身体的必要手段。他说，“人其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，《诗》教也；疏通知远，《书》教也；广博易良，《乐》教也；洁净精微，《易》教也；恭俭庄敬，《礼》教也；属辞比事，《春秋》教也”（《礼记·经解》）。教习六经，是为修身。他认为，人有了“臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，冉求之艺”（《论语·宪问》）还不

① 章太炎著、陈平原导读：《国故论衡·文学总略》，上海：上海古籍出版社 2003 年版，第 49 页。

够，还要“文之以礼乐，亦可为成人矣”，“礼乐”是人之为“人”的必要修饰。“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，何谓也？’子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：‘起予者商也，始可与言《诗》已矣！’”（《论语·八佾》）郑玄注：“喻美女虽有倩盼美质，亦须礼以成之。”《考工记》称“凡画缋之事，后素功”本意是指大凡描画衣饰，应先安排彩色，最后用白色收拾，孔子由绘事而喻礼教，赋予其道德意义：如画缋之事必须用白色收拾，人也必须以“礼”成之。孔子的言论，为中国古代以人品艺、以人品等同艺品甚至取代艺品的艺术批评模式定下了基调。

重视等级名分。孔子是宗法社会等级制度的坚决维护者。周代乐舞行列“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”（《左传·隐公五年》）[①]，春秋时礼崩乐坏，大夫季氏敢行天子之乐，“八佾舞于庭”，孔子大为不满：“是可忍也，孰不可忍也？”（《论语·八佾》）他严格区分等级名分，连衣服镶边用什么颜色、贴身内衣用什么颜色也要议论，“君子不以绀緅饰，红紫不以为亵服”（《论语·乡党》）[②]。黑色是用作礼服的颜色，绀、緅接近黑色，所以不可用于衣服镶边；红、紫是用作官服的颜色，所以不可用于贴身内衣。“齐桓公好衣紫，一国尽服紫”（《韩非子·外储说左上》），孔子对此不无激愤，“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货》），“觚不觚，觚哉觚哉！”礼法不像礼法，世道还像世道吗？区别等级名分的思想，从此贯穿于中国封建社会整个政治生活与艺术活动之中。

以善为美。孔子以善即符合伦理道德作为艺术的评判标准。他选编《诗经》的标准是，“诗三百，一言以蔽之，思无邪”（《论语·为政》）。“子谓《韶》尽美矣，又尽善也”（《论语·八佾》），韶乐不仅乐音美，而且体现了虞舜的德行；而“《武》尽美矣，未尽善也”，周武王以武力定天下，所以，武乐尽管乐音很美，还没有达到尽善。孔子还将自然物与人的道德伦理相比附，提出了自然的人格化，“知者乐水，仁者乐山”（《论语·雍也》）。从此，以善为美，善高于美，在艺术作品中寄寓人格内涵，成为中国儒家艺术的一个重要特点和普遍规律。

---

① 指天子乐舞用 8 行 64 人，诸侯用 6 行 48 人，大夫用 4 行 32 人，士用 2 行 16 人。

② 绀緅：绀，gàn，天青色；緅，zōu，青赤色。此处指青赤色的帛。

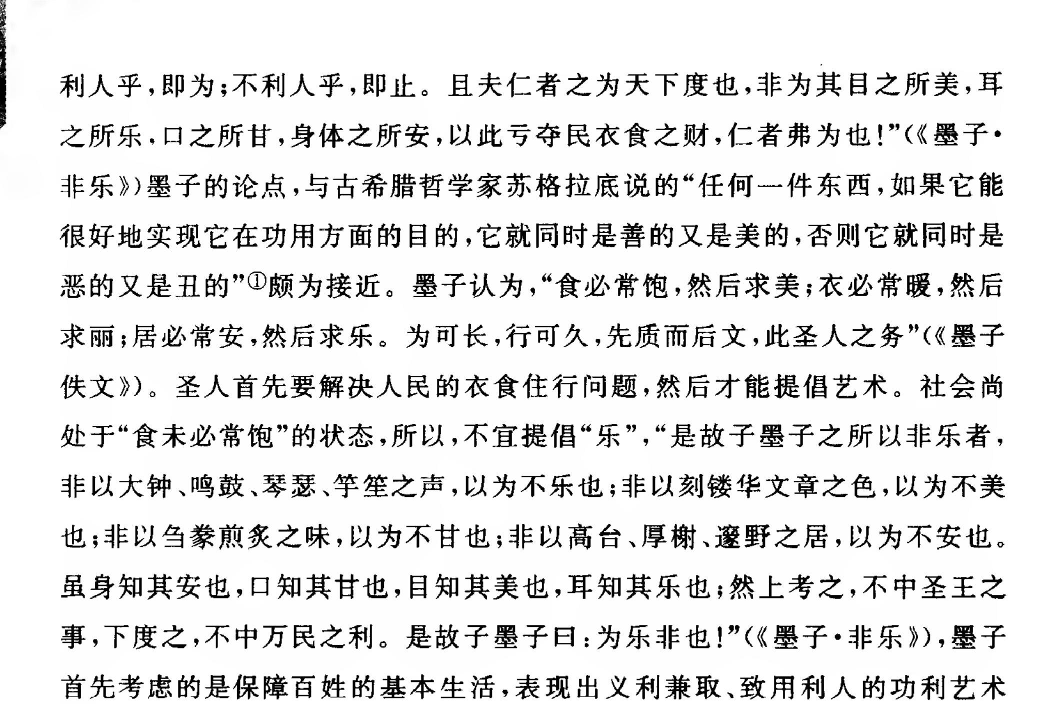
文质彬彬。孔子竭力提倡中庸哲学，中庸被看作是最高道德境界，"中庸之为德也，其至矣乎！"(《论语·雍也》)"中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉"(《论语·中庸》)；从中庸出发，孔子反对把事情做绝，"子钓而不纲，弋不射宿"(《论语·述而》)。"文质彬彬"最初是孔子对君子人品提出的要求："质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子"(《论语·雍也》)，进而被解释为艺术内容与形式的完美结合、意匠和质朴的完美结合，温柔敦厚是诗教，是做人的道理，也是审美的法则。一个君子，应该"发乎情止乎礼义"，"乐而不淫，哀而不伤"(《论语·八佾》)，外露的礼乐修养和内在的道德品质一致，无过无不及。由此，他反对不加节制的"乐"，认为"郑声淫"，将"放郑声"与"远佞人"(《论语·卫灵公》)相提并论，"恶郑声之乱雅乐也"(《论语·阳货》)。也就是说，孔子承认个体情感的合理性，又主张用"礼"加以制约，使个体情感在"礼乐"中得到有节制的满足。从此，"情"与"礼"的冲突(宋明则表现为"情"与"理"的冲突)成为中国艺术作品矛盾冲突的主线。孔子还提出"礼之用，和为贵"(《论语·学而》)，"君子和而不同，小人同而不和"(《论语·子路》)，被后人引申为艺术风格的和谐以及和谐与变化的对立统一。和见包容性，同见排他性；和见丰富，同见贫乏。[1]

三、墨子：非乐

墨子(前480—前420)，名翟，鲁国人，其思想言论收录于他与后学编写的《墨子》。《经上》、《经下》、《经说上》、《经说下》四篇，通称《墨经》，表现了他的科学造物观；《非乐》一篇，则表现了他的艺术功利观。

讲实用，重功利。墨子是一个讲实用、重功利、倡节制的技术论者。他重视实务，重视技艺，"墨子为木鸢，三年而成，蜚一日而败，弟子曰：先生之巧，至能使木鸢飞"，做木鸢还不是他的所长，"不如为车輗者巧也，用咫尺之木，不费一朝之事，而引三十石之任致远，力多，久于岁数"(《韩非子·外储说上》)。由此，墨子认为："仁之事者，必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下，

[1] 《论语》原文，见〔宋〕朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局1988年版。



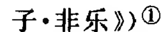
利人乎，即为；不利人乎，即止。且夫仁者之为天下度也，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘，身体之所安，以此亏夺民衣食之财，仁者弗为也！”（《墨子·非乐》）墨子的论点，与古希腊哲学家苏格拉底说的“任何一件东西，如果它能很好地实现它在功用方面的目的，它就同时是善的又是美的，否则它就同时是恶的又是丑的”①颇为接近。墨子认为，“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。为可长，行可久，先质而后文，此圣人之务”（《墨子佚文》）。圣人首先要解决人民的衣食住行问题，然后才能提倡艺术。社会尚处于“食未必常饱”的状态，所以，不宜提倡“乐”，“是故子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以为不乐也；非以刻镂华文章之色，以为不美也；非以刍豢煎炙之味，以为不甘也；非以高台、厚榭、邃野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也；然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利。是故子墨子曰：为乐非也！”（《墨子·非乐》），墨子首先考虑的是保障百姓的基本生活，表现出义利兼取、致用利人的功利艺术观。

非乐甚至禁乐。墨子的偏颇之处，在于过分强调了艺术的功利性：

> 今惟毋在乎王公大人，说乐而听之，即必不能早朝晏退，听狱治政，是故国家乱而社稷危矣。今惟毋在乎士君子，说乐而听之，即必不能竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市山林泽梁之利，以实仓廪府库，是故仓廪府库不实。今惟毋在乎农夫，说乐而听之，即必不能早出暮入，耕稼树艺，多聚叔粟，是故叔粟不足。今惟毋在乎妇人，说乐而听之，即必不能夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻、丝、葛、绪、綑、布、縿，是故布縿不兴……是故子墨子曰：为乐非也。

墨子看不到艺术与社会生产之间的互动关系，片面地认为只要欣赏艺术，便将使生产活动濒于停顿，“撞巨钟，击鸣鼓，弹琴瑟，吹竽笙而扬干戚，民衣食之财，将安可得乎？”因此，他大声疾呼，“今天下士君子，请将欲求兴天下之利，除天下之害，当在乐之为物，将不可不禁而止也”；他再三强调：“为乐非也！”（《墨

① 北京大学哲学系美学室编：《西方美学家论美和美感》，北京：商务印书馆1980年版，第19页。



子·非乐》)①

墨子对当时统治者不顾民生、无度追求声色之乐的批判精神是可取的,这使他的理论有合理的、积极的因素。但是,他抹杀艺术多方面的功能,过分强调“节用”、“非乐”甚至禁乐,又是不符合时代发展和文明进步的,以至荀子批评他“蔽于用而不知文”(《荀子·解蔽》)。

四、孟子:与民同乐,浩气充塞

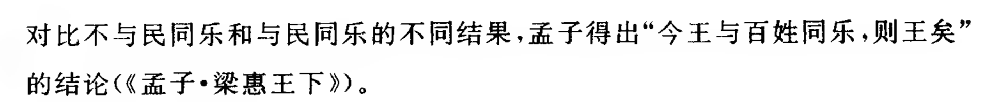
孟子(约前372—前289),名轲,字子舆,邹(今山东邹县)人,孔子的孙子子思的学生、战国儒家思想的代表人物,被后世称为“亚圣”。其思想言论见录于《孟子》。

以仁为美。孟子用“仁”阐释礼乐,提出音乐有超乎寻常的感化力量,“仁言不如仁声之入人深也”(《孟子·尽心上》)。他认为,从艺术中得到快乐,是因为艺术中有仁义,“仁之实,事亲是也;义之实,从兄是也;智之实,知斯二者弗去是也;礼之实,节文斯二者是也;乐之实,乐斯二者,乐则生矣;生则恶可已也,恶可已,则不知足之蹈之,手之舞之”(《孟子·离娄上》)。孟子以仁为美的思想,是与孔子以善为美的思想一致的。

与民同乐。孟子言:“乐民之乐者,民亦乐其乐;忧民之忧者,民亦忧其忧”。他举例道:

> 今王鼓乐于此,百姓闻王钟鼓之声、管籥之音,举疾首蹙頞而相告曰:“吾王之好鼓乐,夫何使我至于此极也?父子不相见,兄弟妻子离散。”今王田猎于此,百姓闻王车马之音,见羽旄之美,举疾首蹙頞而相告曰:“吾王之好田猎,夫何使我至于此极也?父子不相见,兄弟妻子离散。”此无他,不与民同乐也。今王鼓乐于此,百姓闻王钟鼓之声,管籥之音,举欣欣然有喜色而相告曰:“吾王庶几无疾病与,何以能鼓乐也?”今王田猎于此,百姓闻王车马之音,见羽旄之美,举欣欣然有喜色而相告曰:“吾王庶几无疾病与,何以能田猎也?”此无他,与民同乐也。

① 《墨子》原文,见[清]孙诒让:《〈墨子〉闲诂》,北京:中华书局1986年版。



对比不与民同乐和与民同乐的不同结果，孟子得出“今王与百姓同乐，则王矣”的结论(《孟子·梁惠王下》)。

孟子还举例道：

> 齐宣王问曰：“文王之囿，方七十里，有诸?”孟子曰：“于传有之”。曰：“若是其大乎?”曰：“民犹以为小也。”曰：“寡人之囿，方四十里，民犹以为大，何也?”曰：“文王之囿，方七十里，刍荛者往焉，雉兔者往焉，与民同之，民以为小，不亦宜乎? 臣始至于境，问国之大禁然后敢入。臣闻郊关之内，有囿方四十里，杀其麋鹿者，如杀人之罪。则是方四十里为陷于国中，民以为大，不亦宜乎?”(《孟子·梁惠王下》)

文王园囿与百姓同享，百姓只恨其小；齐宣王园囿一己独占，百姓则怨其大。“独乐乐”、“与民乐乐”之争和大小之辩，反映了孟子与民同乐的民本思想，这是先秦诸子思想的精华。

充实之谓美。孟子明确提出“充实之谓美”的儒家审美观。他把人的道德修养分为几等，“浩生不害问曰：‘乐正子何人也?’孟子曰：‘善人也，信人也。’‘何谓善? 何谓信?’曰：‘可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神’”(《孟子·尽心下》)。叶朗解释说：

> “善”是“可欲”，就是可以满足人的欲望；“信”是“有诸己”，就是说到做到，言行一致；“美”是“充实”，就是把仁义理智的道德原则扩充到人的容貌形色行为等各个方面。“大”是“充实而有光辉”，就是人的道德人格光照四方。“圣”是“大而化之”，就是用道德人格化育天下。“神”是“圣而不可知之”，就是说，圣人为什么能用道德人格化育天下，这是神秘莫测的，一般人是难以把握的。①

其实，“充实”不仅把道德原则扩充到人的容貌、形色、行为，更被后人指为大美的艺术风格；不仅被解释为艺术内容的充实，还被解释为艺术形式的充实。“充实”成为后世儒家艺术的重要审美特征。

养气。孟子说，“我善养吾浩然之气……其为气也，至大至刚，以直养而无

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1987 年版，第 61 页。

害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道，无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也”（《孟子·公孙丑上》）。孟子所讲的“气”，是一种正大浩然的精神状态，是一种人格美。它充塞于天地之间，“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”（《孟子·滕文公下》）。孟子“气”论不仅成为中华民族的精神支柱，也成为后世艺术理论中“气”论的滥觞。孟子理论肯定并且张扬个体的人格精神，因此超出了伦理学的范畴，明显地具备了审美性质。

论美感共性。孔子虽重“六艺”，却把它纳入礼制范畴；孟子则提出“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉”（《孟子·告子上》），首先认识到审美的自为性。当然，孟子关于美感共性的论述，还只限于低层次的感官愉悦。随着人主体意识的觉醒与高扬，艺术审美的个性差异越来越明显。①

五、《周易》：以阴阳为核心

《周易》，含《经》、《传》两部分，一说产生于殷、周之际，一说孔子整理，一说战国秦汉间人作。《易经》包括 64 卦的卦象、卦辞和 384 爻的爻辞，为卜筮之书；《易传》十篇，则是对《易经》的解释和发挥。它摒弃了《易经》的宗教巫术内容，成为重要的哲学著作。

《易传》把阴阳作为构成世界的基本元素，把自然现象上升到哲学范畴，以自然现象解释社会现象，建立起一个以阴阳为核心的哲学体系。“一阴一阳之谓道”（《易传·系辞上传》），“阴阳合德，而刚柔有体。以体天地之撰，以通神明之德”，“天地絪缊，万物化醇，男女构精，万物化生”（《易传·系辞下传》），阴和阳不但是对立的，而且是统一的。天人一理，天地阴阳的和谐与人体阴阳的和谐同构相应。《易传》把大千世界复杂的自然现象和人际关系统统纳入阴阳两爻组成的六十四卦之中，认为天、地、人禀阴阳之气而生，整个宇宙包括人类社会都是阴阳两种元素交感运动的过程。阴阳这对概念，是政治的（如君臣），是伦理的（如夫妇），也是艺术的（如刚柔）。它相反相成，涵盖一切，生命活动无

① 《孟子》原文，见[宋]朱熹：《四书章句集注》，北京：中华书局 1988 年版。



不符合阴阳运行的规律。《易传》的阴阳说，影响了整个中国艺术哲学，也影响了中国艺术壮美、优美风格的诞生。

《易传》对天人关系做出总结，“天地养万物”（《易传·彖辞上传·颐卦》），“夫大人者，与天地合其德；与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其凶吉”（《易传·文言传》）。人在天地之间，起“兼三材而两之”的作用（《易传·系辞下传》）。三材，即天、地、人；两之，即三二得“六画”：“立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义”，“三材六画”，即宇宙之道。人是自然的一部分，大自然运动变化的规律，正是人类生活应该遵循的规律。“天地交，泰；后以财成天地之道，辅相天地之宜，以左右民”（《易传·象辞上传·泰卦》），“天尊地卑，乾坤定矣”（《易传·系辞上传》）。《易传》以大自然运动变化的规律，解释社会现象，表现出明显的天人合一宇宙观。

《易传》论“易”有三义：“生生之谓‘易’”，“参伍以变，错综其数，通其变，遂成天地之文”，“化而裁之谓之变，推而行之谓之通”（《易传·系辞上传》），讲“易”之道是变易；“《乾》以易知，《坤》以简能。易则易知，简则易从……易简，而天下之理得矣”（《易传·系辞上传》），讲“易”之道是简易；“《易》与天地准，故能弥纶天地之道”（《易传·系辞上传》），又讲《易》之道是不易。《周易》三易，概括说来，是“易”与“不易”辩证统一，“《易》穷则变，变则通，通则久”（《易传·系辞下传》），整个宇宙包括人类社会都处于永恒的变化之中。“天行健，君子以自强不息”，“地势坤，君子以厚德载物”（分别见《象辞上传·乾卦》、《象辞上传·坤卦》），“自强”、“厚德”的思想，影响了后世中国人世界观、人生观、艺术观的形成。

“易者，象也”。“易象其实就是一种简易之象，或者说就是一种类象”，“卦象就是一种‘类象’”①。“易有太极，是生两仪。两仪生四象，四象生八卦。八卦定吉凶，吉凶生大业，是故法象莫大于天地，变通莫大乎四时，县象著明莫大乎日月”（《易传·系辞上传》）。太极是宇宙本体，即老子说的“一”、《吕氏春秋》说的“太一”；两仪指天地。天地生出四季，四季各有其类象，四季变化，生出八卦。太极图黑白两极，相抱而又相逆，完美地组成一个整体，阴阳对峙，相生相

① 樊波：《中国书画美学史纲》，长春：吉林美术出版社 1998 年版，第 274、273 页。



图二四五:《周易》阴阳八卦图

克,你进我退,混融一体,以最简单的结构表示出宇宙万物的变化规律,充满生命意味,成为民族图案的主要骨式。由太极图和八卦符号组成的八卦图(图二四五),成为极富民族文化内涵的特定符号,为中国传统建筑、传统服饰等惯用。

《易传》提出的"象"直通审美意象和艺术形象。"立象以尽意","观物取象"(《易传·系辞上传》)。何谓"立象以尽意"?"子曰:书不尽言,言不尽意。然则,圣人之意,其不可见乎?子曰:圣人立象以尽意"(《易传·系辞上传》)。"意"很难用概念表述,却可以用"象"传达。六朝,终于出现了"意象"这一审美范畴(见[梁]刘勰《文心雕龙》)。从此,意象论贯穿于中国历代艺术理论之中,形神论、写意论、比兴说、意境说……,都是意象论的化身或演进。意象论的源头正在《周易》。"古者包牺氏之王天下也,仰者观象于天,俯者观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情"(《易传·系辞下传》)。《易传》最先总结了中国人仰观俯察的独特观照方法,"俯仰往还,远近取与,是中国哲人的观照法,也是诗人的观照法"①,当然,更是艺术家的观照法。中国艺术中之所以有广阔无垠的宇宙意识,中国山水画之所以用"以大观小,如人观假山"的整体观照法,《易传》是源头之一。②

六、庄子:以天合天,大美不言

庄子(约前 369—前 286),名周,战国蒙人,与孟子同时而稍晚,曾为蒙漆园吏。《庄子》一书,《汉书·艺文志》记有 52 篇,现存 33 篇,一般认为内篇较为可信,外篇、杂篇可能为后学所著。作为南方楚人,庄子以大量寓言阐明了他

① 宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社 1989 年版,第 93 页。

② 《易传》原文,见周振甫:《〈周易〉译注》,北京:中华书局 1991 年版。



的自由人生观亦即艺术人生观。“山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐与！”(《知北游》)，对自由境界的描述，使庄子哲学虽与统治阶级意识形态相左，却无比深入历代文人之心。如果说老子哲学是政治的、诡辩的，庄子哲学则直指自由人生，是人生艺术化的哲学。

天道无为。“何谓道？有天道，有人道，无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也。主者，天道也；臣者，人道也”(《庄子·外篇·在宥》)。天道即自然规律。人放弃“有为而累”的人道趋于无为，是对自然的认同、依从和发现，是自觉达于天人和谐。“天地有大美而不言……是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也”(《庄子·知北游》)，天地的大美，正是自然规律，是道。庄子认为，人为的造作是对自然美的破坏，“且夫待钩绳规矩而正者，是削其性也；待绳约胶漆而固者，是侵其德者也”，“凫胫虽短，续之则忧；鹤胫虽长，断之则悲”(《庄子·骈拇》)，“无以人灭天，无以故灭命”(《庄子·秋水》)，“无思无虑始知道，无处无服始安道，无从无道始得道”(《庄子·知北游》)。道就在自然之中，人只能顺应自然规律，不能与自然对抗。如果说儒家对人工的重视是后世错彩镂金般人为美艺术的理论基础，道家对天工的重视则是后世芙蓉出水般自然美艺术的理论后盾。

“心斋”、“坐忘”。“心斋”、“坐忘”是悟道的途径，是庄子思想的核心。何谓心斋？“一若志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气，听止于耳，心止于符；气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也……虚室生白，吉祥止止”(《庄子·人间世》)。“心斋”不仅用感官(耳)、理性(心)去认知外物，更用整个身心去领悟万物的本体，“虚而待物”，以虚静容纳万境。愈“虚其心”，便愈能体悟道的至美。郭象注：“虚其心则至道集于怀也”。何谓“坐忘”？“堕肢体，绌聪明，离形去知，同于大通”(《庄子·大宗师》)。祛除一切后天的智慧，祛除物质的、精神的羁绊，于是庄生梦蝶，物我两忘，于是“不知所以生，不知所以死，不知就先，不知就后，若化为物”，于是“天地与我并生，而万物与我为一”(《庄子·齐物论》)，也就是“道通为一”。“心斋”、“坐忘”，是审美观照得以成立的条件。“水静犹明，而况精神！圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也……夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也”(《庄子·天道》)。静，才能把握人生的本质，当一个人把握了人生本质的时候，也就把握了宇宙的本质。艺术

所表现的，正是人生的本质与宇宙的本质。诚然，庄子"心斋"、"坐忘"获得的，仅仅是个体精神的自由，而不是现实生活的自由，庄子哲学表现出对社会生活的躲避和无奈。

象罔。"黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：'异哉，象罔乃可以得之乎？'"(《庄子·天地》)吕惠卿注："象则非无，罔则非有，不皦不昧，玄珠之所以得也。"宗白华解释，"'象'是境相，'罔'是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形相里，玄珠的皪于象罔里"[①]。庄子借寓言告诉人们，玄珠——道，不是靠耳聪目明、能言善辩能得到的，靠模糊混沌的"象罔"却得到了。庄子的"象罔"说，发挥了老子"道之恍惚"的思想，成为中国艺术混沌、含蓄意味的理论依据，成为中国艺术意境论的源头。

游乎至乐。庄子哲学最感人、最广泛地获得后世士子共鸣的原因，在于庄子对自由境界的追求。《田子方》以简洁的笔墨勾勒出一个"解衣般礴裸"的"真画者"形象。比较众史诚惶诚恐的精神状态，他任情恣性，超然物外，不受礼法约束。庄子通过对他创作状态的勾勒，道出了艺术创作的规律：美，不是精神紧张拘谨能够获得的，必须摆脱外物的羁绊，进入自然而然、精神自由放松的状态，"吾游心于物之初"，"得至美而游乎至乐，谓之至人"(《庄子·田子方》)。"游心"——精神超越现实，自由驰骋，便进入了艺术审美和艺术创造所必须的精神状态。庄子把生命体验审美化、把人生艺术化了。

法天贵真。如果说儒家强调的是伦理人格，其核心是"善"，其表现是"诚"；道家强调的则是自然人格，其核心是"真"。"诚"是诚于外，受"礼"的约束；"真"是真于内，真于自己的情感和认识。庄子说，"任其性命之情"(《庄子·骈拇》)，"真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人……法天贵真，不拘于俗"(《庄子·渔父》)。"真"是不需要修饰的，"朴素而天下莫能与之争美"(《庄子·天道》)，"淡然无极而众美从之"，"既雕既琢，复归于朴"(《庄子·山木》)。美来自"真"，来自"吹万不同，而使其自已"的"天籁"(《庄子·齐物论》)，"能体纯素，

---

① 宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《美学散步》，上海：上海人民出版社1981年版，第68页。



谓之真人”(《庄子·刻意》)。

得意忘言。庄子以钓鱼者意在鱼而不在鱼竿、捕兔者意在兔而不在捕兔工具作比，提出“意”这一审美范畴，“言者所以在意，得意而忘言”(《庄子·外物》)，“语之所贵者，意也”。“意”是“不可以言传”的(《庄子·天道》)。也就是说，对于宇宙本体，是不能靠语言、概念、推理去认识的，只能靠直觉、顿悟去把握。言不过是工具，形不过是载体，它们是拘泥的、僵死的，而“意”是混沌的、完整的，不仅包括了主客体的精神情感，还包括了宇宙间难以言说的一切。中国艺术舍具体而取混沌，就是为了得其“意”。中国艺术史上从此展开了关于艺术作品“意”的大讨论，如“舞以尽意”、“宋书尚意”、“元人尚意”、“意在笔先”、“以意役法”、“文以意为先”、“言有尽而意无穷”云云，宋代和宋代以后，“意”成为士子对艺术的自觉追求。庄子理论使中国古典艺术不仅是古代社会生活的画卷，更是古代人心灵的记录。

以天合天，道进乎技。庄子用一系列寓言阐释艺术创作应以天性合于自然，“梓庆削木为鐻，鐻成，见者惊犹鬼神”，鲁侯问其故，梓庆说：“臣将为鐻，未尝敢以耗气也，必齐以静心，齐三日，而不敢怀庆赏爵禄；齐五日，不敢怀非誉巧拙；齐七日，辄然忘吾有四肢形体也……然后入山林，观天性，形躯至矣，然后成见鐻，然后加手焉，不然则已。则以天合天，器之所以疑神者，其是与！”(《庄子·达生》)。梓庆之鐻何以能“见者惊犹鬼神”？无他，心胸虚静，忘却是非爵禄，乃至忘却自身存在，使自己的天性与自然完全冥合。“庖丁解牛”的故事则告诉人们，庖丁之所以“恢恢乎其于游刃必有余地矣”，是因为“臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非全牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行，依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然”(《庄子·养生主》)。“技”得心应手，高度自由，就进入了审美境界，亦即“道”的境界。“依乎天理”，即顺应自然规律；自然规律，即庖丁所好的“道”。庄子还借轮扁之口谈斫轮之道，“徐则甘而不固，疾则苦而不入，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数存焉于其间”(《庄子·天道》)，斫轮同样需要把握规律，需要自由的精神状态。“佝偻者承蜩，犹掇之也”，因为“我有道也……虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不侧，不以万物易蜩之翼，何为而不得！”庄子借仲尼之口总结出佝偻丈人“用志不分，乃凝于神”

(《庄子·达生》)的成功之道。梓庆、庖丁、轮扁、佝偻者完成了对事物规律认知的飞跃,这正是一切艺术创造成功的关键。①

庄子审美的生存态度、他游心的境界、他对真性情的追求和对素朴美的重视等等,都体现出道家对天人关系的阐释。徐复观说:"老子乃至庄子,在他们思想起步的地方根本没有艺术的意欲,更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象……他们只是扫荡现实人生,以求达到理想人生的状态",但是,"从他们由修养的功夫所到达的人生境界去看,则他们所用的功夫,乃是一个伟大的艺术家的修养功夫,他们由功夫所达到的人生境界,本无心于艺术,却不期然而然会归于今日之所谓艺术精神之上","因此,我可以这样地指出,庄子所追求的'道',与一个艺术家所呈现的最高艺术精神,在本质上是完全相同。所不同的是:艺术家由此而成就艺术的作品,而庄子则由此而成就艺术的人生"②。宋元以来,中国艺术形成混沌、虚静、含蓄、平淡、天真等一系列审美范畴,庄子哲学对艺术的影响,比老子哲学更为深远。

七、荀子:集儒家大成

荀子(前313—前238),名况,是继孔孟以后儒家思想的代表人物,其艺术思想主要见于《荀子·乐论》,散见于《荀子》其他篇章。比较孔孟言论,《乐论》系统深入地直指艺术,成为战国晚期重要的艺术理论著述。

礼乐教化。在《乐论》中,荀子针锋相对地反对墨子的"非乐"观,"我以墨子之非乐也,则使天下乱;墨子之节用也,则使天下贫",对音乐"入人也深,化人也速"的政教功能进行了深刻、系统、具体的论述,"乐者,审一以定和者也,比物以饰节者也,合奏以成文者也;足以率一道,足以治万变,是先王立乐之术也",先王"恶其乱也,故制雅、颂之声以道之","故听其雅、颂之声,而志得意广焉;执其干戚,习其俯仰屈伸,而容貌得庄焉;行其缀兆,要其节奏,而行列得正焉,进退得齐焉。故乐者,出所以征诛也,入所以揖让

① 《庄子》原文,见[清]王先谦:《〈庄子〉集解》,北京:中华书局1987年版。
② 徐复观:《中国艺术精神》,上海:华东师范大学出版社2001年版,第30、34页。

也……故乐者，天下之大齐也，中和之纪也”，雅、颂之声使民知礼，使社会达于中和。而“邪音”恰恰相反，“乐姚冶以险，则民流僈鄙贱矣。流僈则乱，鄙贱则争。乱争，则兵弱城犯，敌国危之。如是，则百姓不安其处，不乐其乡，不足其上矣”。所以，“先王贵礼乐而贱邪音”。对于“乐”，不同的人的感受是不一样的，“君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也；金石丝竹，所以道德也。乐行而民向方矣。故乐者，治人之盛者也”，“雅、颂之声”中的“道”达到了治人的目的。由此，荀子进一步论述道：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。”乐的美感肇自天地自然，个体在对艺术的审美享受之中，受到潜移默化的教化，社会也实现了安定。

重视等级名分。荀子认为，一切艺术都是为了明贵贱，辨吉凶，分轻重，以造成安定的社会氛围。他以礼乐观审视艺术得失，比孔子更为偏执。

> 故为之雕琢刻镂、黼黻文章，使足以辨贵贱而已，不求其观；为之钟鼓管磬、琴瑟竽笙，使足以辨吉凶，合欢定和而已，不求其余；为之宫室台榭，使足以避燥湿、养德、辨轻重而已，不求其外。诗曰：“雕琢其章，金玉其相，亹亹我王，纲纪四方。”此之谓也。（《荀子·富国》）

如果离开了礼乐文章，人君是不足以一民的。

> 知夫为人主上者，不美不饰之不足以一民也，不富不厚之不足以管下也，不威不强之不足以禁暴胜悍也。故必将撞大钟，击鸣鼓，吹笙竽，弹琴瑟，以塞其耳；必将雕琢刻镂，黼黻文章，以塞其目；必将刍豢稻粱，五味芬芳，以塞其口。然后众人徒，备官职，渐庆赏，严刑罚，以戒其心……若是，则万物得宜，事变得应，上得天时，下得地利，中得人和，则财货浑浑如泉源，汸汸如河海，暴暴如丘山，不时焚烧，无所臧之，夫天下何患乎不足也。（《荀子·富国》）

以玉比德。虽然汉儒把“以玉比德”说的提出归于孔子，荀子“以玉比德”说却先见于著述：

> 子贡问于孔子曰：“君子之所以贵玉而贱珉者，何也？为夫玉之少而

珉之多耶?"孔子曰:"……夫玉者,君子比德焉。温润而泽,仁也;缜栗而理,知也;刚强而不屈,义也;廉而不刿,行也;折而不挠,勇也;瑕适并见,情也;叩之,其声清扬而远闻,其止辍然,辞也。故虽有珉之雕雕,不若玉之章章。诗曰:言念君子,温其如玉,此之谓也。"(《荀子·法行》)

荀子找出了玉的自然品质与人的伦理道德的近似性,在玉质与道德的相互比照中,美向善转化,玉负载了超越自身自然品质的道德意义,成为美和善的表征、理想人格的化身。从此,"以玉比德"成为后世广泛认同的社会观念,艺术被儒家赋予了人格意蕴。从此,中国人欣赏艺术,主要不是欣赏客观物象,而是欣赏其中寄寓的人格,"诗言志","乐以象德","文以载道",各种艺术无不导向政治伦理。中国艺术形成引譬设喻类比寄托的特征,比德说是源头之一。

中和之美。 荀子提出乐与礼的关系是"礼之敬文也,乐之中和也"(《荀子·劝学》)。他将孔子的文、质说引申为性、伪说,"性者,本始材朴也;伪者,文理隆盛也。无性,则伪之无所加;无伪,则性不能自美。性、伪一,然后圣人之名一,天下之功于是就也"(《礼论》)。荀子其实是说,文与质、性与伪不可偏废。艺术的理想境界是"和","且乐也者,和之不可变者也;礼也者,理之不可易者也。乐合同,礼别异。礼乐之统,管乎人心矣。穷本极变,乐之情也;著诚去伪,礼之经也"(《荀子·乐论》)。

情感和内容的充实。 荀子较早地注意到艺术与情感的关系,"夫乐者,乐也,人情之所必不免也",人对艺术的喜好,是由"人情"决定的,"夫人之情,目欲綦色,耳欲綦声,口欲綦味,鼻欲綦臭,心欲綦佚。此五条者,人情之所必不免也"(《荀子·王霸》)。把情感对艺术创造的作用提到如此高度,可谓前无古人。荀子还提出"不全不粹之不足以为美也"(《荀子·劝学》),对孟子"充实之谓美"的审美观进行了更为深入的阐发,"全"、"粹"、"充实"成为后世儒家艺术审美的主要标准。[①]

人能制物。 比较孟子的重心轻物,荀子用极具煽动力的语言说:"大天而思之,孰与物畜而制之?从天而颂之,孰与制天命而用之?望时而待之,孰与

① 《荀子》原文,见复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书》,上海:上海古籍出版社1995年版,影印本。



应时则使之？因物而多之，孰与骋能而化之？思物而物之，孰与理物而勿失之也？愿与物之所以生，孰与有物之所以成？故错人而思天，则失万物之情。”（《荀子·天论》）荀子重视人对天的主观能动作用，其理论超出了儒家以礼御器、道家以天合天的学说，为后世思想家和艺术家重视。

八、韩非：质不待文，以文害德

韩非（前280—前233）是战国末期思想家、法家思想的代表人物，《韩非子》55篇，其中夹有后人托伪之作。

质不待文，以文害用。韩非把文艺列为“五蠹”，以一连串故事阐明质不待文、以文害用的观点，“和氏之璧，不饰以五采；隋侯之珠，不饰以银黄。其质至美，物不足以饰之。夫物之待饰而后行者，其质不美也”（《韩非子·解老》）。美的事物不需要装饰，需要装饰的事物本来就不美。他写一位卖珠的楚国商人，用木兰制作了盛放宝珠的盒子，“薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以翡翠”，宝珠没有卖掉，盒子却被买走了。韩非借以申明重质轻文的艺术主张，“怀其文而忘其直，以文害用也”（《韩非子·外储说左上》）。其实，“买椟还珠”的原因是包装过分，本末倒置，“文”本身并没有错误。韩非还以“客有为周君画荚（匣）者，三年而成”为例，其匣外表“与髹荚者同状，周君大怒。画荚者曰：‘筑十板之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观’”，终于“望见其状尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具”。这样一个“非不微难也”的漆箧，“其用与素髹荚同”（《韩非子·外储说左上》）。韩非从实用出发，彻底否定了装饰的价值。

美用等同，德胜于文。韩非借师旷之口，说清商不及清徵悲凉，而“古之听清徵者，皆有德之君也”；清徵又不及清角悲凉，而“主君（指晋平公）德薄，不足听之”：从而把欣赏音乐与德政联系起来，以德政代替音乐欣赏，取消了音乐欣赏的独立性。韩非还写宋人“以象（牙）为楮叶者，三年而成”，“乱之楮叶之中而不可别也”，并借列子之口说，“使天地三年而成一叶，则物之有叶者寡矣”（《韩非子·喻老》），混淆了艺术造物和自然物的区别，取消了艺术造物的价值。为了说明美、用等同的观点，他编造出玉卮无当的故事：“堂溪公谓昭侯曰：‘今有千金之玉卮，通而无当，可以盛水乎？’昭侯曰：‘不可。’‘有瓦器而不漏，可以

盛酒乎？'昭侯曰：'可。'对曰：'夫瓦器至贱也，不漏，可以盛酒。虽有乎千金之玉卮，至贵，而无当，漏，不可盛水，则人孰注浆哉？'"（《韩非子·外储说右上》）韩非认为，再美的玉卮，如果不能盛酒，就连盛酒的瓦器也不如。其实，无当就不成其为玉卮，无当仍不失玉质之美，韩非的观点是难以成立的。

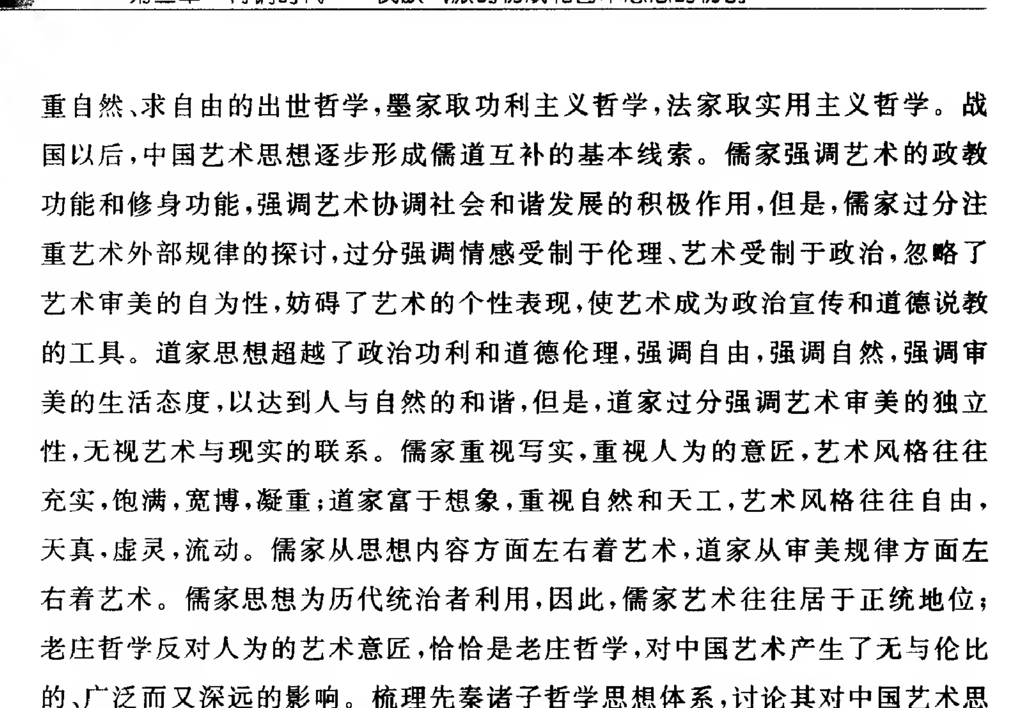
以文害德，文能失国。韩非说，"糟糠不饱者不务粱肉，短褐不完者不待文绣"（《韩非子·五蠹》）。他认为，人的物质欲望是没有止境的，"昔者纣为象箸而箕子怖，以为象箸必不加于土铏，必将犀玉之杯；象箸玉杯必不羹菽藿，必旄、象、豹胎；旄、象、豹胎必不衣短褐而食于茅屋之下，则锦衣九重，广室高台"，把纣亡的原因归之于无度的物质享受。他把艺术与失国看成有必然的因果联系：

> 穆公问之曰："寡人尝闻道而未得目见之也，愿闻古之明主得国失国何常以？"由余对曰："臣尝得闻之矣，常以俭得之，以奢失之。"穆公曰："寡人不辱而问道于子，子以俭对寡人，何也？"由余对曰："臣闻昔者尧有天下，饭于土簋，饮于土铏，其地南至交趾，北至幽都，东西至日月之所出入者，莫不宾服。尧禅天下，虞舜受之，作为食器，斩山木而财之，削锯修其迹，流漆墨其上，输之于宫，以为食器，诸侯以为益侈，国之不服者十三。舜禅天下而传之于禹，禹作为祭器，墨漆其外，而朱画其内，缦帛为茵，蒋席颇缘，觞酌有采，而樽俎有饰。此弥侈矣，而国之不服者三十三。夏后氏没，殷人受之，作为大路，而建九旒，食器雕琢，觞酌刻镂，四壁垩墀，茵席雕文，此弥侈矣，而国之不服者五十三。君子皆知文章矣，而欲服者弥少，臣故曰：俭其道也。"（《韩非子·十过》）

虞舜时代，从瓦器食具到漆器食具是一个进步，韩非认为"国之不服者十三"；禹时代，作为祭器的漆器增加了装饰，韩非认为"国之不服者三十三"；殷商，不但食器美化，连四壁、茵席也加以装饰，韩非认为"国之不服者五十三"。韩非以文害德、文能失国的艺术观，显得狭隘和片面。①

从以上分析可见，先秦诸子中，儒家取重修身、求进取的入世哲学，道家取

① 《韩非子》原文，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。



重自然、求自由的出世哲学，墨家取功利主义哲学，法家取实用主义哲学。战国以后，中国艺术思想逐步形成儒道互补的基本线索。儒家强调艺术的政教功能和修身功能，强调艺术协调社会和谐发展的积极作用，但是，儒家过分注重艺术外部规律的探讨，过分强调情感受制于伦理、艺术受制于政治，忽略了艺术审美的自为性，妨碍了艺术的个性表现，使艺术成为政治宣传和道德说教的工具。道家思想超越了政治功利和道德伦理，强调自由，强调自然，强调审美的生活态度，以达到人与自然的和谐，但是，道家过分强调艺术审美的独立性，无视艺术与现实的联系。儒家重视写实，重视人为的意匠，艺术风格往往充实，饱满，宽博，凝重；道家富于想象，重视自然和天工，艺术风格往往自由，天真，虚灵，流动。儒家从思想内容方面左右着艺术，道家从审美规律方面左右着艺术。儒家思想为历代统治者利用，因此，儒家艺术往往居于正统地位；老庄哲学反对人为的艺术意匠，恰恰是老庄哲学，对中国艺术产生了无与伦比的、广泛而又深远的影响。梳理先秦诸子哲学思想体系，讨论其对中国艺术思想的影响，有助于我们准确把握中国古代艺术思想发生发展的脉络，从而更为深入地理解中国古典艺术。

第五节　惊采绝艳的荆楚艺术

春秋战国，中原早已为理性精神笼罩，而南方楚国的艺术，竟然保留着原始文化和商文化的许多特点，竟然不可思议般的率真浪漫。那充满奇思异想和烂漫激情的楚辞、楚漆器、楚织绣和楚帛画，正如刘勰形容屈骚所说的，“惊采绝艳，难与并能矣”（[梁]刘勰《文心雕龙·辨骚》）。荆楚浪漫主义艺术与先秦现实主义艺术双峰并峙，与大致同时期的希腊艺术遥相辉映，如日月晖映星空，照亮了后世艺术的苍穹。

一、象生造型的漆器

距今约 7000 年的河姆渡文化时期，先民已经在木碗上涂以朱漆，而在河姆渡文化之前，必然有一个使用木器的时代和在木器上髹涂本色漆的漫长时

代。漆器和青铜器一样，也经过了一个从实用器到祭器的过程，良渚文化遗址出土的彩绘漆陶杯和玉粒镶嵌成文的漆器、马家浜文化遗址出土的红黑两色喇叭形漆器、安阳殷墟发现的用牙、绿松石镶嵌的髹漆木器印痕以及河北藁城早商遗址发现的黑红漆镶松石漆器残片等等，应是作为祭器存在的。彩陶时代的漆器鲜有留存；而在青铜盛期，轻巧简便的漆器作为祭器，难以与厚实庄重的青铜器匹敌。因此，在彩陶、青铜时代，漆器不可能成为主流艺术，为人们所特别重视。

战国，新兴地主阶级从生活享受出发，注重器物实用，为轻巧简便、切于实用的漆器提供了发展机遇。战国至秦汉的600余年间，中国漆器的制造和使用进入了空前的、也是绝后的盛期。木、皮、竹、藤、夹纻等材料为胎骨的漆器，以轻便、美观、耐用、抗腐蚀等优点，成为生活用具的主角。地处长江中下游的楚国，气候温润，盛产木、漆，漆器工艺尤其发达。湖北江陵和随县、湖南长沙、河南信阳等地楚墓，出土了大量战国漆器。它以迥异于中原漆器的突出风貌，成为中国漆器工艺史上的最强音。

荆楚漆器多以木材雕刻成象生造型，不是对自然生物的客观模仿，而是出自灵府的艺术创造。如河南信阳、湖北江陵等地楚墓出土不少髹漆木雕镇墓兽，其造型多作兽头、大耳，身披鳞甲，头顶鹿角，双目圆睁，张口吐舌，前爪持蛇，似欲吞食。这样的造型，非鹿、非虎、非龙、非牛，而是鹿、虎、龙、牛多种动物形体的结合，其内涵神奇诡谲，显示出超自然的神力。楚文化研究者认为：

> 楚墓所出的木雕“镇墓兽”，以及长台关1号、2号楚墓所出的木雕“双角器”都是土伯雕像。“土伯”见于《招魂》，是“幽都”即冥府的主宰。早期的土伯雕像只是一个竖放的半球代表头面，上插两支鹿角。中期的土伯雕像是虎头、龙身，上插两支鹿角，双头的有四支鹿角。晚期的土伯雕像即所谓“双角器”，两支鹿角插在一块方木上……无论早期的、中期的、晚期的，凡土伯雕像都有一个厚实的方座代表大地。[①]

《楚辞·招魂》：“魂兮归来！君无下此幽都些。土伯九约，其角觺觺些”，正是楚墓所出髹漆木雕镇墓兽的形象。出于图腾崇拜的遗风，楚人尊凤而贱虎，在楚

① 张正明：《巫、道、骚与艺术》，《文艺研究》1992年第2期。

艺术中，凤永远是主角。楚墓中常见的虎座飞鸟（图二五一 1）和虎座鸟架鼓，鼓架以凤、虎为造型，虎混沌敦厚，匍匐负重，凤高大峻拔，引吭高歌；虎、鸟对比，见出凤鸟的图腾意义。学者认为此“凤”为飞廉，“飞廉是凤的别种，楚人视之为风神。人的精魂要登天，须有风神相助，方能高飞远行。在《离骚》中，屈原假想自己作巡天之夜游，有句曰：‘前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。’月神望舒在前面照明，风神飞廉在后面助力，这就可以一路顺风了。把飞廉做成木雕像，置于墓中，可以引导死者之魂到天界去”①。土伯照看着大地，飞廉昂首向长天，这是何等辽阔深邃的宇宙精神！



图二五一 1：虎座飞鸟
湖北江陵出土

一些楚漆器将动物造型与容器合而为一，兼具实用和欣赏价值。如湖北江陵雨台山楚墓出土的彩绘鸳鸯漆豆，雕回首的鸳鸯匍匐于豆上，彩绘斑斓，俏皮而又充满生活情趣。江陵雨台山出土的蟠蛇卮，雕数十条蛇盘曲缠绕，整体意蕴神秘而不可捉摸。

如果说中原漆器以实用功能为目的，荆楚漆器则突出地体现着审美功能，有的甚至成为纯艺术。湖北江陵望山一号楚墓出土的彩漆木雕禽兽座屏，在长 51.8 厘米、通高 15 厘米的横框内和底座上，以圆雕、浮雕、透雕和彩漆涂绘结合，对称地表现了凤、鸟、蛇、蛙、鹿、蟒等 55 个动物。凤凰作为图案主体，展开双翅，好似动物的保护神，蛙、雀、蛇、鹿蟠绕虬结，彩漆历两千余年仍然灿烂缤纷，其意匠不在表现某个具体动物，而在表现由若干动物所映照出的大自然的生命律动。它不具备实用功能，因此也就突破了工艺品范畴，成为上古罕见的纯艺术品。

① 张正明：《巫、道、骚与艺术》，《文艺研究》1992 年第 2 期。

楚人尚赤，源自远古的图腾观念——对火神祝融的崇拜。楚漆器黑、朱二色，地、文互换，对比强烈，敷以黄、褐、白、绿、蓝、金、银诸色，深邃悠远又缤纷灿烂，强烈对比的色彩中，分明见图腾孑遗。湖北曾侯乙墓出土漆棺，内棺长 249 厘米，满绘漆画。侧板以整齐的方格分割画面，方形和矩形中分别绘有神灵、龙凤及怪兽形象，有的人面鸟身，头生尖角；有的兽首人身，赤膊而立；有的手执兵器，形貌奇特(图二五一 2)。有学者认为，它们是引魂升天的羽人、驱鬼逐疫的“方相氏”。上方矩形框格内，对称排列着两对鸡首蛇颈、振翅张爪、直立如人形的大鸟，被认为是负载灵魂升天的凤凰[①]。巨幅画面正是以朱、黑二色为主，兼用黄、灰，平涂再勾勒出来的。



图二五一 2:楚漆棺局部彩绘《羽人图》
湖北随县出土

中国艺术擅以曲线造型，曲线造型在楚艺术中尤为明显，无论是漆盘、漆卮、漆棺上的图案，无不曲线轻盈，婉转，奔腾，流动，传达出生命之美和生命的律动感。曲线形象又往往被分解，变形，抽象，凤冠、凤翅无不可以形成图案，甚至与流云、蔓草结合，使图案大小、长短、松紧……变化无穷，小至漆盘、大至漆棺，无不适合，“分解的极点，或仅具一目一喙，或止得一羽一爪；变形的极点，或类如行云流星，或类如花叶草茎，或类如水波火光；抽象的极点，是化为纯粹的曲线。这样，于形固有失，于神则有得，而且给观众留有广阔的想象余地。化繁为简，化整为零，似乎是拙的；执简驭繁，以零概整，其实是巧的”[②]。彩漆绘出的曲线纹样婉转萦回，飞扬流动，变幻莫测，取代了商周青铜纹样的严谨整饬。

楚漆器上的画面，内涵诡谲神秘。河南信阳长台关1号楚墓出土的漆锦

① 汤池:《曾侯乙墓漆画初探》,《美术研究》1980 年第 2 期。
② 张正明:《巫、道、骚与艺术》,《文艺研究》1992 年第 2 期。





图二五一3:楚漆局部彩绘《巫师戏蛇图》
河南信阳出土

瑟残片,黑漆为底,用黄、红、赭、灰绿、银灰、金九色彩漆勾勒平涂,描绘了狩猎、舞蹈、奏乐,烹调、宴饮、娱神场面,现实生活场景与神灵鬼怪交织,黑漆恰到好处地传达出深沉虚幻的氛围,绚丽的色彩、剪影般的形象又渲染出奇丽热烈,正是屈原《离骚》描写的:"吾令凤鸟飞腾兮,继之以日夜……吾令丰隆乘云兮,求宓妃之所在",繁复的音乐旋律和旺盛的生命律动,产生了极为感人的艺术魅力(图二五一 3)。随县曾侯乙墓出土的鸳鸯形漆盒,盒腹部左右各有一幅 7×4.2 厘米左右的漆画《撞钟击磬图》、《击鼓舞蹈图》,绘在由绹索纹组成的方框内。《撞钟击磬图》绘鸟人手持长棒,在鸟形笱虡旁撞钟击磬(图二五一 4);《击鼓舞蹈图》绘戴冠侧立的鼓师手持短桴敲击建鼓,一旁舞师戴冠佩剑,长袖飘举,似在引吭高歌:人物造型夸张怪异,近于抽象,是楚人巫风浓重的乐舞的艺术再现。楚漆器创造出旷古绝伦、汉代漆器和明代漆器也无法匹比的艺术成就。



图二五一4:楚鸳鸯漆盒腹部彩绘《撞钟击磬图》
湖北随县出土

二、简淡线描的帛画

先秦绘画多绘于器物之上,独立形态的绘画极少留存,楚帛画的出土便显得弥足珍贵。1949 年,湖南长沙陈家大山楚墓出土一幅战国帛画——《人物龙凤图》(图二五二),高 31 厘米,宽仅 22.5 厘米,以黑色细线勾勒一个细腰贵族女子,侧身而立,合掌祝祷,在夔、凤的引导下,向天国飞升。人物宽袍大袖,



五官简略；凤奔跳欲飞，夔节节退让，可见凤鸟的图腾意义。1973年，湖南长沙子弹库楚墓出土又一幅战国帛画——《人物御龙图》，高37.5厘米，宽28厘米，画一位危冠长袍的男子，腰配长剑，手执缰绳，侧身驾驭舟形巨龙向天国飞升，龙尾站立一只单足傲立、引颈长喙的仙鹤，龙身下面，鲤鱼在滑翔，画幅上方绘华盖，流苏随风飘拂，令人感觉主人公凌虚遨游的轻快。此画勾线更加流利，依线稍加渲染，已经透出凝神静气的“高古游丝描”端倪。这两幅楚帛画都绘在白色的丝帛上，学者认为是“女巫男觋与图腾神灵交互沟通的场面”，“是远古巫术维护的孑遗”①，其性质与“铭旌”相似，置于墓室，以达到“引魂升天”的目的。它是已知中国最早的独立绢本画，我国绘画线条立骨的特点，战国已经确立。

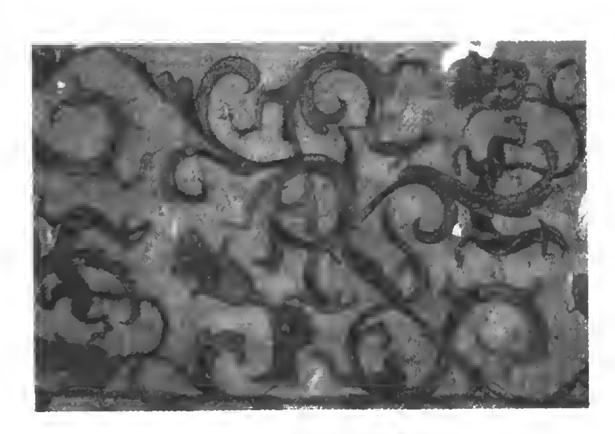


图二五二：战国后期《人物龙凤图》帛画
湖南长沙出土

三、文彩绮丽的织绣

史载，战国染织工艺以齐鲁地区颇为发达，战国丝织品的出土却集中于昔日楚地。长沙、信阳楚墓出土细纱、细麻布、平纹绢、织花绢、织花绸、绣花绸等多种织物，长沙左家塘楚墓出土丝织品较多，楚墓出土的麻布，每厘米有经线28根、纬线24根，比现代龙头细布还紧密②。楚国丝织品出土最多、最为精美的墓葬，莫过于湖北江陵马山楚墓。1982年，江陵马山砖山一号楚墓出土大批丝织品，几乎囊括了战国中期所有的丝织品种，甚至出现了

① 洪再新编著：《中国美术史》，杭州：中国美术学院出版社2000年版，第68页。
② 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社1985年版，第103、104页。



图二五三：楚龙凤纹绢衾
湖北江陵出土

复杂的双面异色菱形纹锦和田猎纹绦，织造精细，文彩绮丽，令人叹为观止。考古学家夏鼐认为，汉代"提花织物，可能是在普通织机上使用挑花棒织成花纹的"①。南京云锦研究所复原制作的田猎纹绦，确实是以简单织机加挑花棒织成花纹的，费时甚巨。此墓出土衣物35件，多加以刺绣，如绣衾、绣衣、绣袍、绣裤等，图案多表现为凤龙相斗。如龙凤纹绢衾（图二五三），以链环状的针脚（俗称辫子股）绣凤鸟飞扬轻捷，龙纹穿插自然，线条圆婉流动，色彩辉煌绚丽；龙凤虎纹绣罗衣，绣凤鸟拍击腾跃，龙虎遁走，图案生动；这两件刺绣，抽象与具象并用，幻象与真象交织，传达了民族争战、楚民得胜的心理，曲线流动圆婉，弥漫着音乐般的旋律。它是远古图腾的孑遗，是自由生命的表达，代表了已知战国刺绣的最高成就。

四、高张急节的乐舞

楚国民歌的著名作品有《阳春》、《白雪》、《下里》、《巴人》、《涉江》、《阳阿》、《激楚》等等。"楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信巫而好祠，其祠必作乐歌舞以乐诸神。屈原放逐……见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，其词鄙陋，因作九歌之曲"（[清]王逸《楚辞章句》）。《九歌》是巫的酣歌恒舞，歌谱不得而知，唱词和独舞、群舞、载歌载舞的场面却在诗歌中保存了下来，其以性爱娱神的突出特点，迥异于中原以牺牲玉帛祭神的礼俗，成为后世歌舞戏的滥觞。《招魂》和《大招》则是巫作法的唱词，"竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫廷震惊，发激楚些"（[战国]

① 详见夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社1985年版，第55、59页。

屈原《楚辞·招魂》)，朱熹注，“激楚，歌舞之名，即汉高祖所谓楚歌楚舞也。此言狂会，填鼓，震惊，激楚即大合众乐，而为高张急节之奏也”([宋]朱熹《楚辞集注》卷七)。比较《诗经》，《楚辞》句式灵活，句末多用“兮”字，更具回环萦绕的音乐感，《激楚》声调高亢，情感激越，使人精神振奋，迥异于声调幽长、节奏缓慢的《诗经》。商人的祭神和战国的娱人，被楚歌楚舞结合了起来，祭神的仪式就是群众性的娱乐。如果说中国戏剧诞生之前，有漫长的泛戏剧和前戏剧形态，“届战国时期，装扮表演已从歌舞、俳优杂戏、百戏三个方面奠定了后世戏剧的形式基础”①。

湖北江陵和随县、湖南长沙、河南信阳等地楚墓，出土大量铜、漆、竹、木乐器。江陵出土的漆木乐器，可以布置一个大型乐厅；随县曾侯乙墓出土乐器，材质更为丰富，钟、磬、鼓、笙、箫、琴、瑟、篪等八种 125 件，大型错金铭文青铜编钟一套 64 件，加上楚惠王赠送的镈，共 65 件，足以装备一个大型乐队。编钟音域达五个八度，七声十二律②齐备，能演奏五声、六声或七声音阶的乐曲。钟上嵌 2800 多字错金篆文，对比当时各诸侯国律名、阶名、变化音名的不同，记载了各诸侯国的音乐术语，可见先秦乐律的高度与水平。

五、荆楚艺术的成因

历史上，楚地向被称为“荆蛮”之地，上古备受中原人的侵伐伤害。其生产力相对原始，对天地神明的原始宗教信仰也就更加深沉强烈，所以，“楚地信巫鬼，重淫祀”(《汉书·地理志》)。春秋战国之际，楚国还保留着许多原始习俗，人们沉湎于原始巫术的氛围之中。楚地山水又多奇峰、丛林、水泽。相对原始的社会环境和神秘幽邃的自然环境，孕育出楚人奇幻窈冥的神话思维，孕育出充满奇思异想和烂漫激情的楚辞、楚漆器、楚织绣和楚帛画。

楚成王出人中原，从北方各国“攘夷”的对象一跃而成霸主；接着，庄王问鼎周室。时当春秋中期，楚文化完整的形态和鲜明的风格，正是在这一时期形成

① 王廷信：《中国戏剧之发生》，韩国：新兴出版社 2004 年版，提要。

② 十二律：即七声音阶中的十二个半音。

的。怀王时，楚国甚至可与强秦匹敌，势力范围延伸到湖南、湖北、河南、安徽、山东等广袤的地区。楚国上层贵族有充足的财力奢侈享受，频繁的兼并又使中原先进的技艺流传到楚地，“各种工艺制作，或炫耀材质的贵重，如曾侯乙墓金盏；或表现技艺之精湛，如曾侯乙墓铜尊盘；或追求规模体量的宏大，如曾侯乙墓大型编钟。总之，无所不用其极，为的是尽量夸耀财富、权势和愉悦感官……曾经寄寓在青铜器、玉石器和漆器中的种种神性观念，则几已丧失殆尽”①。

如果说巫学为楚人固有，春秋晚期产生于南方的道学，对荆楚艺术风格的形成也有深刻影响。楚国所有的造物图案，都洋溢着一种“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”(《庄子·逍遥游》)的自由美和超脱美，它“源于楚民族达观的生命态度，即对死亡的超越，对精神生命的执着与爱，对神秘未知世界和自由精神境界的忘我追求”②。而这种自由感和超脱感，这种对宇宙苍穹的追问，正源于老、庄哲学。

战国中期，楚骚兴盛。以屈原为代表的楚骚，是儒家理性精神、道家浪漫气质与巫文化热烈情感和奇丽想象结合的产物，屈原独立不阿的主体精神经过楚文化的熔铸，化为《离骚》瑰丽奇诡、浪漫热烈的艺术形象，其缠绵悱恻的情感、奇丽华美的辞藻、回环往复的韵味，使《离骚》成为楚辞的最强音。可以说，屈赋整体就是一个充满奇禽异兽和神秘象征符号，幻想与神话、巫术结合一体的浪漫世界。屈原辞章“惊采绝艳”，刘勰认为有两方面原因。一是时代风气：“方是时也，韩魏力政，燕赵任权，五蠹六虱，严于秦令；唯齐、楚两国，颇有文学……屈平联藻于日月，宋玉交彩于风云。观其艳说，则笼罩雅、颂。故知暐晔之奇意，出于纵横之诡俗也”([梁]刘勰《文心雕龙·时序篇》)；二是地域影响：“若乃山林皋壤，实文思之奥府。略语则缺，详说则繁。然屈平所以能洞监风骚之情者，抑亦江山之助乎?”([梁]刘勰《文心雕龙·物色篇》)时代风气和地域影响，正是荆楚艺术得以产生的主要原因。

有学者把楚艺术的精义用三个字——巫、道、骚概括，“春秋晚期以后，楚文化进入鼎盛期，巫学开始分流：其因袭罔替者仍为巫学，其理性化者转为道

① 皮道坚：《召唤神灵——战国楚的绘画与雕刻》，《文艺研究》1994年第2期。

② 皮道坚：《楚艺术论纲》，《文艺研究》1990年第4期。

学，其感性化者转为骚学”，“楚艺术的特色和异彩，楚艺术的风韵和魅力，都源于巫、道、骚。楚艺术所饱含的浪漫主义精神，来自巫的怪想、道的妙理、骚的绮思，三者交融，以至迷离恍惚，汪洋恣肆，惊采绝艳，登上了上古东方艺术的峰巅”[①]，从而认为，“巫学以形象夺人，道学以境界启人，骚学以情致感人”，“巫、道、骚之于艺术，总而言之，是形象奇、境界大、情致美”[②]。

荆楚艺术保留和延续了原始宗教的氛围，保留和延续了人类童年期的炽热情感和天真气息，同时吸收了中原传入的发达文化和发达工艺，因此具备前代无法达到的工艺水平和后代难以出现的艺术真情。它比中原艺术保留了更多原始文化和商文化的遗迹，又绝无殷商艺术的恐怖、威慑和周代艺术的理智、秩序，无论工艺、绘画还是文学，想象总是那么丰富多彩，情感又总是那么鲜明炽热。那充满乐舞旋律的生命律动，那至美至艳只有在原始神话中才能出现的浪漫想象，那概括单纯而又灵动变幻的艺术形象，那不拘写实的装饰情味，那卓越的艺术表现力，不可思议地同时出现于荆楚艺术，使荆楚艺术成为战国艺术的最强音。黑格尔认为，艺术有象征型、古典型、浪漫型三类[③]。如果说商代艺术是象征型的，周代艺术是古典型的，荆楚艺术则是浪漫型的。如果说周文化是理性的、秩序的、彬彬有礼的，其精神在于凝重典实；楚文化则是奔放的、浪漫的、真情四溢的，其精神遨游于天地。站在荆楚艺术面前，我们往往惊叹楚人对生命的执着与热爱，惊叹楚人神秘的宇宙苍穹意识，惊叹只有遨游的心灵才能创造出来的图像。我们因楚人的活力和灵性、因楚人乐观开朗、意气风发的生命状态而感动，从而认识到荆楚艺术无与伦比的价值。

战国多元的艺术交相融会，终于诞生出雄浑博大的秦汉艺术。

---

① 刘玉堂：《首届中国楚文艺研讨会综述》，《文艺研究》1992 年第 2 期。

② 张正明：《巫、道、骚与艺术》，《文艺研究》1992 年第 2 期。

③ 〔德〕黑格尔：《美学》第 1 卷，北京：商务印书馆 1984 年版，第 94 页。



第三章　包举宇内的秦汉思想和沉雄天真的秦汉艺术

前221年，秦始皇建立起我国历史上第一个封建王朝。他以“振长策而驭宇内”、“执敲朴而鞭笞天下”的雄才大略，实行车同轨、书同文，统一货币与度量衡。同时修长城，造宫殿，筑陵墓，耗尽了秦朝民力，使刚刚建立起来的封建王朝旋即为农民起义的烈火吞没。宏大的陵墓和地下陪葬，便成为秦王朝的主要艺术遗存。由于政治环境由宽松变为严酷，社会氛围由活泼变为沉闷，思想也由自由变为拘谨，因此，秦艺术写实而有气魄，却少见自由生动的创造精神。

秦末汉初，楚军纵横天下，楚文化也直入中原。楚文化就是巫文化。它以原始的生命活力、乐观开朗的胸襟和浪漫奇丽的想象，给汉代文化特别是汉初文化以巨大的影响，“托名黄帝，渊于老子”的黄老之学于汉初兴起。汉初又是一个崇尚英雄的时代，霍去病言“匈奴未灭，何以家为”，班超言“投笔从戎，以取封侯”，扬雄言“雕虫小技，壮夫不为”，时代培养出人们开阔的心胸和豪爽的性格，形成汉初艺术雄浑粗狂的气势。汉武帝罢黜百家，独尊儒术，从此确立了儒家思想的正统地位。汉儒重视艺术的社会功能，把艺术纳入儒家政治伦理的范畴之内，使汉文化染上了浓厚的史官文化色彩。史官文化是农耕社会中原特有的、以伦理为本位的现世文化，是中原延续时间最长的主流文化。它不再有炽热的情感和奇丽的想象，转而以理性、务实为特点。从巫到史，三代的巫术世界演变为汉武以后儒家的伦理世界。

在汉代艺术中，一面是尊君、一统、忠孝节义、纲常伦理盛行，一面是黄老思想、谶纬之学、方士之说弥漫，史官文化与巫文化交替，人间世界的礼教规范与鬼神世界的奇思异想交杂，人、鬼、神与奇禽异兽、赤兔金乌同台演出。天上地下、古往今来，现实主义与浪漫主义交融，神话与历史交汇，道家的不经之谈和儒家的伦理道德并行不悖，展现出一片人人开朗欢娱、龙腾虎跃、无所不包的广袤世界。

汉代人正处在人类的少年时期，现实世界对于他们，有太多尚未认知的层面。他们惊讶现实世界的琳琅满目，他们还来不及精雕细刻艺术的形式。所以，汉赋尽管铺陈壮阔，却内容庞杂，缺少剪裁；汉画尽管恣情肆性，却简率居多，全无雅逸。但是，这正是汉代艺术为其他时代艺术遥不可即之处。恰如天真烂漫的儿童创造，汉代艺术是民间的而不是文人的，表现的是时代整体的风貌而不是个人主体的精神。它尽管形象笨拙，却情感炽热，想象丰富，气派沉雄，离形得似，遗貌取神，洋溢着汉人对生活的热情，表现出汉人驰骋宇宙的情怀和丰富的艺术想像力，是汉人蓬勃旺盛生命力的表现。如果说秦俑以铺陈排列的军阵造成气势，汉代艺术的气势已经灌注进每一件作品之中。汉代艺术产生在民族气质和生命本体强悍的时代，“如果说，唐代艺术更多地表现了中外艺术的交融，从而颇有‘胡气’的话；那么，汉代艺术却更突出地呈现着中华本土的音调传统：那由楚文化而来的天真狂放的浪漫主义，那人对世界满目琳琅的行动征服中的古拙气势的美”，“汉代艺术那种蓬勃旺盛的生命，那种整体性的力量和气势，是后代艺术所难以企及的”①。至此，中国艺术的民族气派真正得以确立。

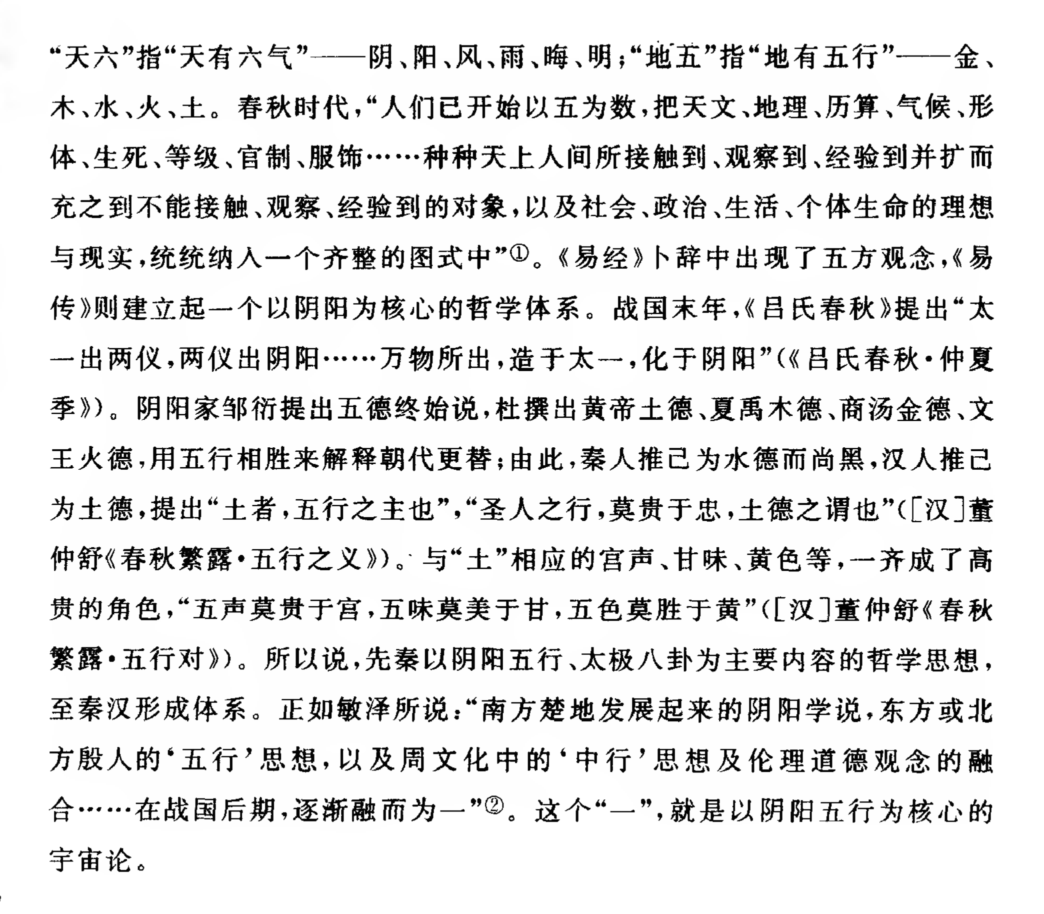
第一节　秦汉对宇宙本体的探讨

秦汉完成了对先秦文化的整合，楚、道、儒等到此百川归海。以空前统一的大一统政权为前提，秦汉哲学的最大特点是对宇宙本体的探讨，形成了天、地、人大一统、大和谐的文化体系。哲学中的宇宙论指导着汉代艺术，并对整个中国古代艺术和艺术理论产生了奠基性的影响。要理解秦汉人的宇宙论，有必要对先秦宇宙论作一番简单回顾。

一、阴阳五行论

五行论最早见于《尚书·洪范》。《国语·周语下》，“天六地五，数之常也”，

① 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第84、83页。



“天六”指“天有六气”——阴、阳、风、雨、晦、明；“地五”指“地有五行”——金、木、水、火、土。春秋时代，“人们已开始以五为数，把天文、地理、历算、气候、形体、生死、等级、官制、服饰……种种天上人间所接触到、观察到、经验到并扩而充之到不能接触、观察、经验到的对象，以及社会、政治、生活、个体生命的理想与现实，统统纳入一个齐整的图式中”①。《易经》卜辞中出现了五方观念，《易传》则建立起一个以阴阳为核心的哲学体系。战国末年，《吕氏春秋》提出“太一出两仪，两仪出阴阳……万物所出，造于太一，化于阴阳”（《吕氏春秋·仲夏季》）。阴阳家邹衍提出五德终始说，杜撰出黄帝土德、夏禹木德、商汤金德、文王火德，用五行相胜来解释朝代更替；由此，秦人推己为水德而尚黑，汉人推己为土德，提出“土者，五行之主也”，“圣人之行，莫贵于忠，土德之谓也”（[汉]董仲舒《春秋繁露·五行之义》）。与“土”相应的宫声、甘味、黄色等，一齐成了高贵的角色，“五声莫贵于宫，五味莫美于甘，五色莫胜于黄”（[汉]董仲舒《春秋繁露·五行对》）。所以说，先秦以阴阳五行、太极八卦为主要内容的哲学思想，至秦汉形成体系。正如敏泽所说：“南方楚地发展起来的阴阳学说，东方或北方殷人的‘五行’思想，以及周文化中的‘中行’思想及伦理道德观念的融合……在战国后期，逐渐融而为一”②。这个“一”，就是以阴阳五行为核心的宇宙论。

二、天人感应论

汉人的宇宙观和自然观，集中反映在《淮南子》、《春秋繁露》等哲学著作中。

《淮南子》又名《淮南鸿烈》，系刘邦之孙刘安招募宾客所写，现存《内篇》21篇，内容庞杂。它接受了《吕氏春秋》杂采诸家、调和儒道思想的影响，以黄老学说为主干，广取儒家经学、墨学、兵学、阴阳五行学等，建立起一个包容天人古今的学术体系，其：“天有九重，人亦有九窍；天有四时十二月，人亦有四肢以

① 李泽厚：《中国古代思想史论》，合肥：安徽文艺出版社 1994 年版，第 160 页。

② 敏泽：《中国美学思想史》，济南：齐鲁书社 1987 年版，第 87 页。

使十二节;天有十二月以制三百六十日,人亦有十二肢以使三百六十节"的理论,体现出汉人的宇宙观。《淮南子》尤重道家之说。如论形与神的关系,"神贵于形也。故神制则形从,形胜则神穷","画者谨毛而失貌","画西施之面,美而不可悦;规孟贲之目,大而不可畏;君形者亡焉";论文与质的关系,"白玉不琢,美珠不文,质有余也";论自然,"天地所包,阴阳所呕,雨露所濡,化生万物……奚仲不能旅,鲁班不能造,此之谓大巧";论主与宾的关系,"故音者,宫立而五音形矣;味者,甘立而五味亭矣;色者,白立而五色成矣":这些理论,反映出汉人贵真、尚质、崇尚自然的美学思想。可见,汉代艺术贵真、尚质、崇尚自然特点的形成,以当时美学思想为支撑。

孟、庄的"气"论,老、庄的"道"论,《易传》的阴阳思想,邹衍的五德终始论,经过《吕氏春秋》到《淮南子》、《春秋繁露》,终于融合成为维护宗法社会等级制度的天人感应论。董仲舒(前 179—前 104)是汉代儒家思想的集大成者。他在《春秋繁露》中,以天体与人体、君臣、父子、男女相比附,系统提出了天人感应理论,"天地之气,合而为一,分为阴阳,判为四时,列为五行"(《春秋繁露·五行相生》),"天地之符,阴阳之副,常设于身,身犹天也,数与之相参,故命与之相连也。天以终岁之数,成人之身,故小节三百六十六,副日数也;大节十二分,副月数也;内有五脏,副五行数也;外有四肢,副四时数也;乍视乍冥,副昼夜也;乍刚乍柔,副阴阳也;心有计虑,副度数也;行有伦理,副天地也"(《春秋繁露·人副天数》)。天人感应包括以情感为特征的审美感应,"喜气为暖而当春,怒气为清而当秋,乐气为太阳而当夏,哀气为太阴而当冬……人生于天,而取化于天,喜气取诸春,乐气取诸夏,怒气取诸秋,哀气取诸冬"(《春秋繁露·王道通》)。董仲舒把阴阳五行与孝道联系了起来,"天有五行,木火土金水是也。木生火,火生土,土生金,金生水。水为冬,金为秋,土为季夏,火为夏,木为春。春主生,夏主长,季夏主养,秋主收,冬主藏。藏,冬之所成也,是故父之所生,其子长之,父之所长,其子养之,父之所养,其子成之。诸父所为,其子皆奉承而续行之,不敢不致如父之意,尽为人之道也。故五行者,五行也。由此观之,父授之,子受之,乃天之道也。故曰夫孝者,天地之经也"(《春秋繁露·五行对》);又把阴阳五行与伦理、人情联系起来,"人主之大,天地之参也;好恶之分,阴阳之理也;喜怒之发,寒暑之比也;官职之事,五行之义也"(《春秋繁露·



天地阴阳》)，从而把阴阳说成是"丈夫虽贱皆为阳，妇人虽贵皆为阴"(《春秋繁露·阳尊阴卑》)，把五行说成"天次之序也"、"孝子忠臣之行也"(《春秋繁露·五行之义》)，借赞美"天地之行，美也"(《春秋繁露·天地之行》)，赞美人间等级制度。董仲舒还把天有四时与王有庆赏罚刑联系起来，"天有四时，王有四政，四政若四时，通类也，天人所同有也。庆为春，赏为夏，罚为秋，刑为冬。庆、赏、罚、刑之不可不具也，如春、夏、秋、冬之不可不备也"(《春秋繁露·四时之副》)，以论证庆、赏、罚、刑的合理性，"和"则保证了宗法社会等级制度的安定，"和者，天之正也，阴阳之平也，其气最良，物之所生也"，"举天地之道，而美于和"(《春秋繁露·循天之道》)。董仲舒以天道证明人道——宗法社会中君臣、父子、兄弟、夫妇等伦理关系的合理性，以阴阳五行和天人感应贯穿神权、君权、父权、夫权、族权，把儒学神化，把封建秩序神圣化，为君权神授制造舆论，从此确立了儒家学说在封建社会的正统地位。正如章炳麟说，"《繁露》诸书，以天道极人事"[①]。天人感应是政治的、伦理的，也是审美的。它成为汉人"比德"说向魏晋人"畅神"说过渡的理论环节之一，这是董仲舒无法料及的。

《春秋繁露》把天人合一的哲学观从理论上确立起来。董仲舒说，"天、地、人，万物一体也。天生之，地养之，人成之。天生之以孝悌，地养之以衣食，人成之以礼乐。三者相为手足，不可一无也"，"以类合之，天人一也"(《春秋繁露·立元神》)，"天人一物，合而为一"(《春秋繁露·深察名号》)。"董氏以前的天，与人总会保持一个相当的距离……董氏从形体生理上，把人说成与天完全一致，这便是把天与人的距离去掉了"[②]，汉人的精神世界也便由对天敬畏、任天主宰到参与天地的运行，人的价值提高了。这是一个了不起的进步。董仲舒的言论，并非为艺术而发，却为两汉艺术以阴阳五行为框架、无所不包的时空网络提供了哲学依据，为两汉艺术维护封建伦理关系、维护封建等级制度的主导倾向提供了哲学依据，促成了汉代艺术中广阔无垠的宇宙意识和明显的政治功利烙印。从此，天人合一的哲学观对中国艺术产生了无所不在的深刻影响。[③]

---

① 章太炎著，陈平原导读：《国故论衡·文学总略》，上海：上海古籍出版社 2003 年版，第 69 页。

② 徐复观：《汉代思想史》，上海：华东师范大学出版社 2000 年版，第 244 页。

③ 《春秋繁露》原文，采自[清]苏舆《〈春秋繁露〉义证》，北京：中华书局 1992 年版。

除《淮南子》、《春秋繁露》外,《礼记》、《史记·天官书》、《黄帝内经》、《白虎通义》、《汉书》等汉人编著的著作中,各有气、阴阳、五行理论在不同范畴的详尽展开。如《礼记》言,"夫礼本于太一,分而为天地,转而为阴阳,变而为四时,列而为鬼神",把"礼"说成是天意;《汉书·礼乐志二》,"人函天地阴阳之气,有喜怒哀乐之情。天禀其性而不能节也,圣人能为之节而不能绝也,故象天地而制礼乐,所以通神明,立人伦,正情性,节万事也",把礼乐之制说成是"象天地";汉代医书《黄帝内经》也以阴阳、气为核心内容:"夫自古通天者生之本,本于阴阳。天地之间,六合之内,其气九州九窍,五藏、十二节,皆通乎天气。"阴阳五行和天人感应,构成了汉人宇宙论的核心。

三、以宇宙大生息为艺术表现

秦汉人完善了以阴阳五行为核心,包括五色、五音、五声、五味、五气、五官、五脏、五帝、五星在内的庞大时空框架,形成了天、地、人大一统的思想文化体系。在这个框架内,空间方位的东、南、中、西、北,伦理道德中的仁、义、礼、智、信,音乐中的宫、商、角、徵、羽,季节中的春、夏、季夏、秋、冬互相对应,天地万物被有序地组织在一张无所不包的网中,时空合一,天人互感。宇宙是一(道、太极、太一),是二(阴阳、两仪),是三(三才),是四(四方、四时、四象),是五(五行),是八(八卦),是六十四(六十四卦),是万物,"整个宇宙构成了一个有秩序、逻辑、层次,又可伸缩、加减、互通、互动的整体","汉代的这种气、阴阳、五行、八卦、万物互感互动的宇宙图式,既为汉代艺术容纳万有的特点提供了哲学基础,又为其大气磅礴奠定了内在的逻辑构架"①,造成了汉代艺术的大、满、实,一种恢弘博大的气派,一种浪漫热烈的情怀,一种广阔无垠的宇宙意识。从此,我国古代美学成为以天、地、人为本体的生命美学,表现天、地、人,亦即宇宙的生命律动,成为我国古典艺术永恒的、至高无上的追求。

如果以科学标准衡量,阴阳五行论和天人感应论都是唯心的、幼稚的甚至荒谬的;它使儒学一步步走向了神学。然而,它又使汉人具备了理性和感性的

① 彭吉象主编:《中国艺术学》,北京:高等教育出版社 1997 年版,第 29 页。

双重心性，使汉人具备了把整个宇宙看做大生命体的整体思维方式，深深影响了秦汉艺术乃至中国艺术。它使中国艺术不像西方艺术那样，指向眼前具体的人体或景框，而是归类化，指向无限广袤的宇宙，指向宇宙大生息的生命律动，使中国艺术不必到生活之外的宗教世界去寻求形上本体，形上本体就在人朝夕摩挲、耳濡目染、包括人在内的宇宙大生息之中。中国人特殊的宇宙观，决定了中国艺术以宇宙大生息为表现，决定了仰观俯察、以大观小的中国山水画的必然降生。

第二节　气吞八荒的秦汉建筑和深沉雄大的秦汉雕刻

在造型艺术中，建筑最能够以其宏大的体量和超常的规模震慑人心，建筑成为秦皇室展现大一统重威的艺术手段。加之秦汉人事死如事生，俑人和丧葬用玉、石刻等，也成为秦汉时期重要的艺术遗存。

一、宏大的建筑活动

秦“北筑长城四十余万(人)，南戍五岭五十余万，骊山、阿房之役各七十万”([元]马端临《文献通考·兵考》)。范文澜考证，“秦时全中国人口约二千万左右，被征发造宫室坟墓共一百五十万人，守五岭五十万人，蒙恬所率防匈奴兵三十万人，筑长城假定五十万人，再加其他杂役，总数不下三百万人，占总人口百分之十五”①。就是说，倾秦之内，几乎户户被征戍或充皇室建筑的劳役，皇家建筑成为秦代大一统政治的象征。

史载“始皇……乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可以建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之巅以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也”，秦宫“东西八百里，离宫别馆相望属也”(《史记·秦始皇本纪》)。阿房宫

① 范文澜：《中国通史》第二编第一章，北京：人民出版社1978年版，第17页。

背山临原，以山为阙，被山带河、金城千里、四塞以为国的设计思想，正是秦王朝席卷天下、囊括四海统一大业的物态表现。唐人写阿房宫“覆压三百余里，隔离天日”，“五步一楼，十步一阁。廊腰缦回，檐牙高啄。各抱地势，钩心斗角”，“一日之内，一宫之间，而气候不齐”（[唐]杜牧《阿房宫赋》），诗人的想象是以文献记载和历史事实为依据的。木构建筑抵挡不住兵燹战火，“楚人一炬，可怜焦土”，项羽火烧阿房宫，火势三月不灭，他烧毁的是一个朝代的政治权力以及这个朝代政治权力的象征。

秦始皇 13 岁即位开始造陵，耗时近 40 年，用工 70 万人。陵寝南依骊山主峰，北对渭水平原，内外二城，夯土为陵，称“方上”，“高五十余丈（指秦丈），周回五里余”。方上内，“穿三泉，下铜而致椁，宫观、百官、奇器、珍怪徙藏满之。令匠作机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川、江河、大海，机相灌输，上具天文，下具地理”（《史记·秦始皇本纪》）。西安发现始皇陵瓦当，直径达 0.5 米；始皇陵空心砖，长约 1 米。秦皇陵是秦朝包举宇内、并吞八荒时代精神的写照。

汉高祖建国甫定，旋即开始大规模的营造，“萧何治未央宫……上（刘邦）见其壮丽，甚怒，谓何曰：‘天下匈匈，劳苦数岁，成败未可知，是何治宫室过度也？’何曰：‘天下方未定，故可因以就宫室；且夫天子以四海为家，非令壮丽，亡（无）以重威，且亡令后世有以加也’”（《汉书·高帝纪》）。宫殿的巨大体量，不仅是物质空间的营造，更是精神气度的营构。

汉人打破了周代择中建国的制度和先建城郭的常例，将未央宫建于龙首原北麓高地的夯土高台上，形成居高临下的气势和立体的城市布局。长安城郭建于未央宫后，南北折作斗形，因此被称为“斗”城，体现了汉人充分利用自然形势又“体象乎天地”的建筑意匠。班固言汉代宫苑“其宫室也，体象乎天地，经纬乎阴阳，据坤灵之正位，仿太紫之圆方”（[汉]班固《西都赋》），王延寿言鲁灵光殿“规矩制度，上应星宿”（[汉]王延寿《鲁灵光殿赋》），对天象的模仿，构成了汉代宫苑空前庞大而完整的格局。有学者考证，“汉长安城内宫苑的面积是明清紫禁城面积的二十余倍”①。阴阳五行的各种内容，如象德、四

① 王毅：《园林与中国文化》，上海：上海人民出版社 1990 年版，第 51 页。

灵、四季、五方、五色等，被加在建筑的形制之中。

以都城和宫殿为题作赋，成为汉魏文坛上一道奇异的风景线。描写都城的赋，汉有班固《东都赋》、《西都赋》和张衡《东京赋》、《西京赋》，扬雄《蜀都赋》、傅毅《洛都赋》、徐干《齐都赋》、刘桢《鲁都赋》、刘邵《赵都赋》，晋有左思《魏都赋》、《蜀都赋》、《吴都赋》等等；描写宫殿的赋，汉有刘歆《甘泉宫赋》、王延寿《鲁灵光殿赋》，魏有杨修《许昌宫赋》、曹丕《登台赋》、何晏《景福殿赋》、王粲《登楼赋》，晋有郭璞《登百尺楼赋》等等。汉魏大赋用极为典丽的文词，铺陈都城、宫殿及其装饰的华美，曲折反映了两汉都市和宫苑建设的高潮。

"秦谓天子冢曰山，汉曰陵"（[北魏]郦道元《水经注》）。从汉代开始，"陵"成为帝王坟墓的统称。西安近郊有汉武帝陵，为覆斗形方上，尚未开掘。自刘邦封其弟刘交为第一代楚王以后，汉王朝先后在徐州册封了 13 代楚王、5 代彭城王，徐州周边留下了一座座汉王陵。如北郊龟山汉墓深凿于山腹之中，墓道长达 83.5 米，两条墓道平行延伸，距离始终为 10 米，高、长误差不到万分之一。北郊北洞山汉墓由深凿于山腹中的横穴墓和劈山砌筑的石室墓结合，地下墓室重重复重重，上下三层，高低错落，26 室大小相杂，横穴墓内有卧室、双厕等；石室墓两面坡顶，巨石为椽，其上覆土，有 60 多平方米的歌舞厅、厕所、化妆室；最下一层是谷仓，使用面积 600 多平方米。它是徐州汉王陵中结构最为复杂的墓，1986 年被列为全国十大考古发现。狮子山崖洞墓、驮篮山汉墓、东洞山一号墓、南洞山崖洞墓、楚王山汉墓等，都按照墓主生前府邸的空间建造。尽管上述王陵都是横穴墓或以横穴墓为主，建筑材料为砖石，竖穴木椁墓仍然延续于整个汉代。如扬州天山广陵王墓，巨大的墓椁用整段楠木堆、斗作"黄肠题凑"式①。洛阳发现的西汉中小官吏墓葬，一般设耳室、通道、前堂、后堂（主室），"左耳室放灶、釜等炊具，右耳室放车马具，并置陶仓；前堂是鼎、盒、杯案等食具，后堂则为镜、剪、剑等随身用具。这种布置，分明是以墓室比居室：入门左侧是庖厨之所，右侧是车马房兼作仓廪；前堂为饮宴之处，后堂则为居寝之所"②，表现了汉人生死一体化的观念。

---

① 详见第 134 页注。

② 中国科学院考古研究所：《新中国的考古收获》，北京：文物出版社 1961 年版，第 85 页。



图三二一 1:东汉高颐阙
四川雅安



三二一 2:东汉画像石上的力士斗栱
山东嘉祥武梁祠

石阙是门通道两边模仿木构建筑的标志性建筑。现存汉阙有:河南登封太室、少室、启母三阙,四川渠县冯焕阙和雅安县高颐子母阙(图三二一 1)、新都王稚子双阙,山东嘉祥武氏祠石阙等 20 余座。渠县冯焕阙高 4.38 米,整石雕琢,足令见惯高楼大厦的现代人震慑。汉画像石上,留下了汉代硬山、悬山、歇山、庑殿等各种屋顶式样。山东临沂画像石墓和沂南画像石墓,檐下以硕大的石兽倒置,左右夹峙着粗壮的石斗栱,是韦诞《景福殿赋》"伏应龙于反宇"句的实物见



证：山东武梁祠画像石上，斗栱刻成力士扛起屋顶的形象（图三二一 2）。它们是汉代建筑的可贵实证。

二、古拙沉雄的玉、石刻

鲁迅说："汉人石刻，气魄深沉雄大"。汉代石刻深沉雄大的时代风貌，集中表现于霍去病墓石刻。汉武帝时，年轻的将领霍去病六次出征塞外，24 岁阵亡。汉武帝将他的墓修筑在自己陵墓——茂陵东北约 1 公里的地方。墓形仿祁连山，石人、石兽散布在山上。它没有帝王陵墓神道石刻严格对称带来的肃穆威严，而是充分驰骋想象，因石造型，略施雕镂，不作过多雕刻，巨石本身野性的冲击力量、固有的体量感和力度感得以保留并被强化。如《野猪》，利用大石尖利的锐角刻成猪嘴，野猪攻击的习性显露无遗；《卧牛》，身体是巨大的团块，内力凝聚，头也是结实的团块，双眼圆睁，鼻翼大张，传神地刻画出牛耕作乍歇仍然亢奋的生命情状，似乎连牛粗重的呼吸声也被刻了出来；《卧虎》（图三二二 1），几根线纹便刻出老虎匍匐时皮肤松弛、全身放松的状态。



图三二二 1：西汉霍去病墓石虎
陕西西安

霍云病墓石刻中，圆雕、浮雕、线刻组合得那么自由，造型是那么随意无章，线条是那么稚拙方钝，块面是那么坚硬突出，形象或隐或显，节奏闪烁跳荡，充满了初生牛犊不畏虎的勃勃生机，令人感觉豪放、拙重、雄强的美，感觉山林野兽般的气息。这样的艺术表现，正符合"匈奴不灭，何以家为"的武将的性格；这样的艺术表现，焕发的是封建社会上升期一往无前、无坚不摧的时代精神。中国传统美学虽然没有明确提出"崇高"这一审美范畴，而在秦汉艺术中，却在在可见崇高，霍去病墓石刻赋予人们的，正是崇高的审美感受。

除霍去病墓石刻外，江苏连云港海州区孔望山南麓存东汉佛教摩崖石刻，在东西长 17 米、高 18 米的崖壁上，刻佛像 110 个，最大的佛像高 1.54 米，最小的佛像仅高 10 厘米，形象稚拙，《舍身饲虎图》、《涅槃图》等，见简单的情节性。其开凿时间比敦煌石窟早 200 年，是我国迄今发现最早的佛教造像艺术，因为它的存在，证明汉代连云港已经是中外文化交流的纽带，诞生出海上丝绸之路的学说。山间还有巨石刻成的大象，长达 4.8 米；又有巨石刻成的蟾蜍。它们因石造型，圆雕、浮雕、线刻结合，稚拙雄浑，气象磅礴，与霍去病墓石刻可相伯仲。

汉玉简练概括而骨力内藏，最佳者莫过英国维多利亚博物馆收藏的碧玉马头和陕西兴平出土的玉铺首（图三二二 2）。碧玉铺首通高 35.6 厘米，兽面上又刻龙飞凤翥，磨洗工整；碧玉马头块面分明，简括有力。汉元帝渭陵出土的玉辟邪、玉仙人奔马等，也是汉玉代表作。



图三二二 2：东汉玉铺首
陕西兴平出土

玉刚卯和玉翁仲是约三寸长、一寸见方的小玉佩。刚卯、严卯四壁各刻咒语，翁仲取材于秦时猛士阮翁仲，只以八根线条刻出，后人称其“八刀翁仲”。两汉贵族入葬，用金属丝穿缀玉片编作殓具，称“玉衣”，截至 1989 年，“出土玉衣的西汉墓葬有 18 座，所出玉衣为金缕的 8 座，银缕的 2 座，铜缕的 2 座，丝缕的 1 座，不知为何种缕质的 5 座，出土玉衣的东汉墓葬有 16 座”①。河北满城刘胜夫妇墓出土两件金缕玉衣，共用金丝约 1800 克，穿缀玉片约 4000 余片。中小地主入葬，往往口含玉琀，手握玉猪，寥寥几刀，蝉或猪的造型便呼之欲出。后人称备极简练传神的汉人玉刻作“汉八刀”。汉玉集中体现了汉人的谶纬迷信意识。广州象岗南越文王墓出土玉器 240 余件，则比中原汉玉见奴隶社会艺术的神秘意味。

① 卢兆荫：《再论两汉的玉衣》，《文物》1989 年第 10 期。

三、风格迥异的秦、汉俑

《礼记》:“谓为俑者不仁”,郑玄《三礼注》:“俑,偶人也”,随着巫教向礼教发展,活人殉葬被认为不仁。秦汉至唐,盛行陶、木、泥俑陪葬。



图三二三 1:秦皇陵兵马俑坑
陕西临潼出土

20 世纪 70 年代,秦王陵旁陆续发掘出巨大的陪葬俑坑。一号俑坑内有以步兵俑和车兵俑结合的方阵,二号俑坑内有弩兵方阵、战车方阵、骑兵方阵等多兵种组成的曲尺形军阵,三号俑坑有指挥车和武士俑等,三坑共藏陶马、陶俑近 8000 件,被称为“世界第八奇迹”,列入世界文化遗产名录。其中一号俑坑,面积达 13000 余平方米,按其密度推算,埋藏兵马俑达 6000 余件、战车 100 余辆、兵器逾万件(图三二三 1)。武士俑比真人略高,在平静中凛然伫立,力量内藏,严肃威猛(图三二三 2)。马俑造型洗练,静立待命(图三二三 3)。它们在静态中显示出阳刚之美,在共性中显示出个性。雕塑方法是分模塑造后黏结,武士头、躯干、手臂用模具捺塑成中空的雏形,再用细泥贴塑耳朵、胡须,刻划发丝,腿塑作承重的实体,衣饰线条化,敷以彩色,画意突出,然后入窑烧造。铜车马坑出土铜车马(彩图四),高度写实,可见秦人已经掌握了高超的青铜焊接技巧。与霍去病墓石刻相反,秦王陵兵马俑写实重于想象,写形重于传神,理智



图三二三 2：秦皇陵将军俑
陕西临潼出土



图三二三 3：秦皇陵马俑
陕西临潼出土

多于热情，技艺性多于审美性，客观描写的准确性多于主观抒发的自由性。各别地看，兵俑都以八百里秦川养育的汉子为生活原型，尽管有的憨厚，有的显出傲视一切的神态，却大体不外几种姿态，写实而少变化，马头则概括为简洁的块面。但是，组合成兵强马壮、威武壮阔、统一严整的军阵场面，便形象地再现了"秦王扫六合，虎视何雄哉！"的磅礴气势，迸发出无坚不摧的巨大力量。秦王陵兵马俑表现了秦人高超的写实能力，其超然凌人的时代性格，不是通过个体，而是通过群体展现的。

汉墓陶俑以陕西、四川所出最为杰出。

陕西为汉长安所在地，皇亲国戚、豪门贵胄崇尚厚葬，所以多有陶俑出土。陕西博物馆藏西汉跽坐女俑（彩图五），舍弃细节表现，泥片一弯就是跽坐的下肢，泥条一搓便成手笼袖内的双臂，看似简单率意，却高度含蓄凝练，耐人寻味。少女性格温婉恬静，藏秀于中，内蕴极美，见出纲常名教约束下中国古代女子道德伦理美的风范。西安白家口出土拂袖舞女俑（图三二三 4），身微前倾，右袖高举，左袖下垂并甩向身后，形成三条富有弹力的曲线，舍弃细节到了近乎抽象，作者着力的，不是舞女面部表情的刻画，而是舞女整体动态的捕捉，



三条曲线构成形体优美的旋律。

偏于西南的四川，物产丰足，自然环境封闭，自古较少战事，人民安定富足。与这里出土的汉画像砖类似，这里的汉俑以反映社会生活见长，庖厨、提壶、舂米、歌舞……林林总总，有浓郁的生活气息。俑人们笑得那样开怀，那样无忧无虑，曲折地反映出汉代四川社会是一片民用丰足的世界。汉武时，宫廷蓄养俳优侏儒，豪门贵戚也蓄养俳优。四川东汉墓出土二十余尊俳优俑，成都天回山出土打鼓俳优俑尤其典型(图三二三 5)。汉人忽略了表面细节的描绘，夸张了说书人的神态，塑造出一个性格憨厚、情真意切、活泼诙谐的俳优形象。只见他伸舌耸肩，眉飞色舞，正说到兴会之处，手之舞之足之蹈之，右足也情不自禁地高翘起来。欣赏者无心推敲他粗拙的身材是否符合比例，只被说书人的神采吸引，仿佛也置身于兴致勃勃的观众之中，为汉人的生命热情所感动。重庆博物馆藏抚琴俑，头部得意地后扬，仿佛为自己的琴声陶醉；四川大学历史博物馆藏歌俑，昂首张口，身体忘情地后仰，仿佛在引吭高歌，那得意忘形的样子，使人发出赏心悦目的微笑。汉俑就是这样，看去往往简单、笨拙，技法往往幼稚、粗糙，人物仿佛穿上了棉袍，轮廓尽量简化，不拘解剖比例，其夸张的姿态、大幅度的动作、粗轮廓的写实，不事细节修饰，概括而朴实的艺术处理，却一如深厚沉挚的汉代古风，天真任性，感人至深。



图三二三 4：西汉舞女俑
陕西西安出土



图三二三 5：东汉打鼓俳优俑
四川成都出土

比较而言，陕西汉俑体量较大，四川汉俑往往粗短；陕西汉俑多施彩绘，四川汉俑陶质粗松，不施彩绘，五官模糊，更有朦胧飘忽的韵味；陕西汉俑以礼节情，质朴凝练，含蓄沉静，四川汉俑一任感情倾泻，最见活泼灵动和古拙天真。

两汉陶俑在我国各地多有出土。河南辉县东汉墓动物俑之传神、济南北郊汉墓戏弄俑和河南洛阳汉墓杂技俑之天真、西安任家坡汉墓和咸阳杨家湾汉墓彩绘女立俑和骑马俑之生动、徐州狮子山汉墓兵马俑之凝练，都令人咀嚼回味，击节再三。如果说秦俑结构严谨，注重写实，汉俑则夸张变形，注重神采；秦俑威武庄严，汉俑则平易近人。汉俑粗轮廓的写实，与其说是写实，毋宁说是写意。汉人凭借敏锐的艺术感觉，捕捉到了对象内在的神采气韵，愈不事细节修饰，愈突出神采气势，愈抓住了对象整体的精神，于是外朴内美，神采勃发。汉俑的美，是简约概括的美，是天真烂漫的美。

第三节　娱人的乐舞百戏和天人并写的汉画

如果说先秦雅乐以钟磬即金石之乐为代表，秦汉则进入以歌舞大曲和百戏为代表的时代。在考古资料尚较匮乏的 20 世纪前期，汉代画像砖石是汉代最为重要的艺术遗存；在考古资料空前丰富的当代，汉画像砖石仍然突出地表现着汉代的时代精神，受到研究者重视。

一、民族乐舞的成熟

秦朝设“奉常”，掌管宗庙祭祀和雅乐；又设“少府”，下辖演唱教习乐舞的“乐府”。如果说原始社会随歌随舞，奴隶社会以舞蹈娱神，秦汉，专供娱人的表演舞蹈占据了主位，出现了著名的歌人、舞人。因此，秦汉是民族乐舞长足发展并臻于成熟的时代。

汉人推翻了暴秦，然而，楚文化却征服了汉文化，造就了汉初的艺术精神。刘邦作楚歌《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方。”他对曳长袖束细腰的楚舞情有独钟，对争立太子失利的戚夫人说，“为我楚舞，我为若楚歌”（《史记·留侯世家》）。楚歌、楚舞、楚服、楚语，成为汉初好尚。

汉武帝时，一面重又倡导礼乐，一面重建乐府，聘请音乐家李延年为协律都

尉，采集全国各地民歌和民间音乐。李延年根据张骞带回的《摩诃兜勒曲》制《新声二十八解》，被采用为军乐；又将司马相如等创作的歌词配以乐府俗乐，在宫廷宴会、郊庙祭祀演奏；还采集民歌入铙歌，如《上邪》唱道："上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝"，成为爱情歌曲中的绝唱。汉哀帝时"罢乐府官"，乐府之制消失了，宫廷吸纳民间音乐的传统没有丢失。汉代乐府为民间乐舞的发展做出了无与伦比的贡献，以致新莽时，掌乐大夫桓谭认为"椌、楬[1]不如流郑之乐"（[汉]桓谭《新论》）。鉴于乐府采乐的巨大影响，后世把和乐的歌诗都称为"乐府"，以区别未曾入乐的诗歌。乐府音乐既吸收了先秦宫廷音乐雅正、中和的品格，又兼容了清新优美的各民族音乐，形成俗乐与雅乐齐头并进的盛况，"在乐府里，既有浪漫、神奇的传统巫乐——郊祀乐、房中乐；又有洋溢着现实情志，来自各地的相和歌、鼓吹、百戏和西南、西北各地、各族民间音乐，它们得到广泛交流与提高，并在相和歌基础上产生了艺术性很高的大型乐曲——相和大曲与但曲。"[2]

相和歌初始是没有乐器伴奏的"徒歌"和一人唱三人和的"但歌"[3]，流行于北方民间。如《江南》诗"江南可采莲，莲叶何田田"（《乐府诗集》卷二十六），便是前三句领唱、后四句众和的相和歌。相和歌经过乐府整理，与舞蹈、伴奏结合，"丝竹更相和，执节者歌"，便产生了"相和大曲"；又脱离歌舞，成为纯器乐合奏，称"但曲"，如流传后世的《广陵散》等。后世将汉代民间歌曲统称为"相和歌"。相和歌与南方"吴声"、"西曲"（或称"倚歌"）结合，形成了"清商乐"。它们是汉魏最具民族特色的传统音乐。

西北游牧民族"鸣笳（指胡笳）以和箫声"，又以打击乐器与吹奏乐器合奏。汉魏之交，鼓吹之乐在中原流行开来，有横吹、鼓吹[4]、骑吹[5]、铙歌[6]、箫鼓[7]

---

① 椌（qiāng）、楬（jié）：雅乐器，这里代指雅乐。

② 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社1993年版，第36页。

③ "徒歌"，或称"谣"；"但歌"，或称"讴"。

④ 《乐府诗集》卷二十一："有箫、笳者为鼓吹，用之朝会道路，亦以给赐；有鼓、角者为横吹，用之军中，马上所奏是也。"天子宴群臣之鼓吹，又称"黄门鼓吹"。

⑤ 骑吹：用提鼓与箫、笳在马上演奏，作为出行仪仗。

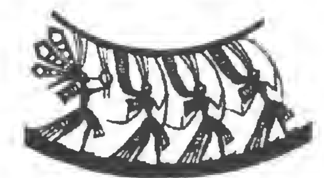
⑥ 铙歌：用提鼓与箫、笳、铙在马上作为军乐演奏，或称"短箫铙歌"。

⑦ 箫鼓：用排箫与建鼓合奏。

等各种形式。

由于丝绸之路打通，西凉（在今甘肃）、龟兹、疏勒（在今新疆）少数民族乐舞和中亚乐舞、高丽（朝鲜）、天竺（印度）乐舞等，大量进入中原，西域乐器也随之进入，“由西域及北方游牧民族传入中原的乐器约有笳、筚篥、胡笛、角、竖箜篌、羌笛等”①。西域乐器中的琵琶，经过改进，成为中原代表性的民族乐器；西南滇人的铜鼓传入中原，广西普驮屯汉墓出土铜鼓上镌刻的羽人舞纹样，与晋宁石寨山滇人铜鼓上镌刻的羽人舞纹样极为相近（图三三一1）；西南巴渝舞中的建鼓，成为中原控制节奏、烘托气氛的主导乐器；两人持槌，一边击鼓、一边跳舞的《建鼓舞》也广传中原，甚至与西域“骆驼载乐”的表演形式结合了起来（见四川画像砖）。汉乐舞、汉乐器传到周边地区，汉武帝曾赐龟兹王“车骑旗鼓、歌吹数十人”（《汉书·西域传》），赐高句丽“鼓吹伎人”（《后汉书·东夷列传》）。2001 年，济南洛庄汉墓出土青铜编钟 19 件，编磬 107 件和大量其他乐器；西汉南越王墓、云南石寨山滇王墓出土编钟、编磬等，显然受到中原乐器的影响。汉文化囊括四海、并吞八荒的气魄，也表现在多民族音乐的融合与中外音乐的交流之中。





图三三一1：汉人铜鼓（上）与滇人铜鼓（下）所刻戴羽冠舞人比较

汉代，操琴成为士大夫的必备功课，“士无故不撤琴瑟”，“凡鼓琴有七利：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授”（[汉]刘向《琴录》，见[明]蒋克谦《琴书大全》），君子在琴音的熏陶下修身正行。琴被儒家赋予了形上意味，“琴长三尺六寸六分，象三百六十日也；广六寸，象六合也。文上曰池，池，水也，言其平；下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也；上圆下方，法天地也；五弦宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而温；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王武王加二弦，合君臣恩

① 李荣有：《汉画与汉代音乐文化探微》，《文艺研究》2000 年第 5 期。



也。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”（[汉]蔡邕《琴操》）。加之相和歌兴起，琴除用于独奏外，还用于器乐合奏，形制和演奏技巧都有了很大改进。汉代成为中国古琴音乐的盛期，除《高山》、《流水》等战国名曲外，汉末蔡邕用相和歌的形式与素材，创作了《游春》、《渌水》、《坐愁》、《秋思》、《幽居》五曲，被称为《蔡氏五弄》，其著作《琴操》中记有 47 首古琴曲。其女蔡琰身陷南匈奴 12 年，将胡笳音调采入琴曲，创作了乐句反复变换位置的《胡笳十八拍》和大量运用叠句的《小胡笳》，合称《大小胡笳》，深切地表现了她身遭离乱、流落异乡的痛苦和对身世命运的追问。①

汉代著名的表演舞蹈有般鼓舞、长袖舞等。刘邦之戚夫人、刘彻之李夫人和儿媳华容夫人、宣帝之母王翁须、成帝之后赵飞燕、少帝之妃唐姬等，都因善舞而受到宠幸，赵飞燕甚至能跳掌上舞。般鼓舞因舞者在鼓上及周围盘旋得名，《说文》，“象舟之旋，从舟从殳，殳，所以旋也”，汉代词赋中写作《盘鼓舞》、《七盘舞》，汉代画像石中多有表现。傅毅写《般鼓舞》道：

> 于是蹑节鼓陈，舒意自广；游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横。络绎飞散，飒擖合并。（[汉]傅毅《舞赋》，见《文选》卷十七）

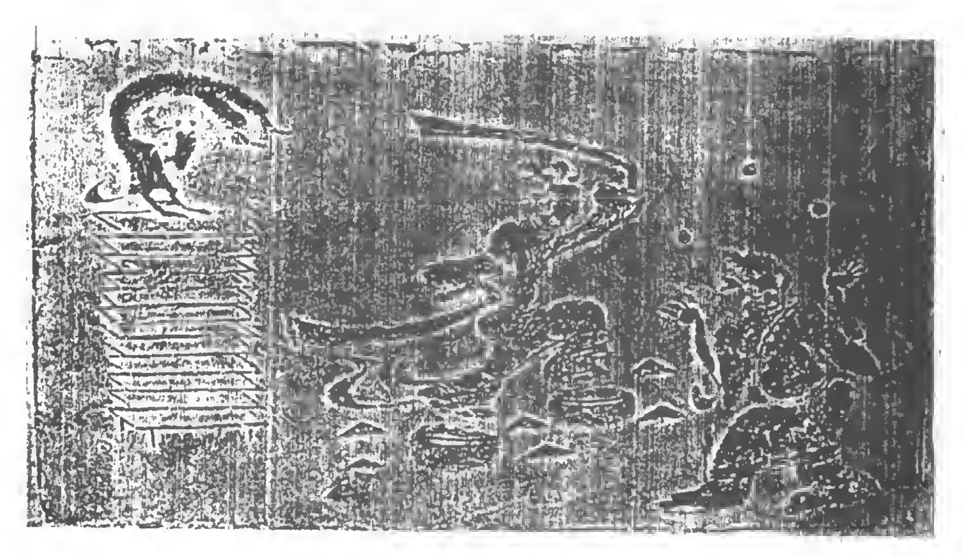
舞台上鼓已摆好，舞者的心情非常安闲舒适，她将神志寄托在远方，没有任何挂碍和拘束。舞蹈开始了，她忽而俯身向下，忽而仰面向上，忽而跳过来，忽而跳过去，仪态是那样的雍容惆怅，难以用形象来描述。又舞了一会儿，她像要飞起来，又像要行走，忽而耸立着身子，又忽而倾斜下来。她不假思索的每一个动作，以致手指一指、眼睛一瞥，都应和着音乐的节拍。轻柔的罗衣随风飘扬，长长的袖子左右交横，飞舞挥动，络绎不停，宛转袅绕，合乎曲调的快慢。

> 修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥。在山峨峨，在水汤汤，与志迁化，容不虚生。明诗表指，喟息激昂。气若浮云，志如秋霜。观者增叹，诸工莫当。（[汉]傅毅《舞赋》，见《文选》卷十七）

舞者的神志在杳冥之处游行。她想到高山的时候，便峨峨然有高山之势；想到

① 关于《胡笳十八拍》真伪，史存争议，苏轼认为系伪作，郭沫若则认为非蔡琰不能道。

流水的时候，便洋洋然有流水之情。她的表情随情绪的变化而改易，没有任何多余，歌词的内容也通过手势表达了出来。她的气概像浮云，她的内心像秋霜。观众称赞不止，乐师也自叹弗如。①



图三三一2：东汉《鼓舞》画像砖
四川彭县出土

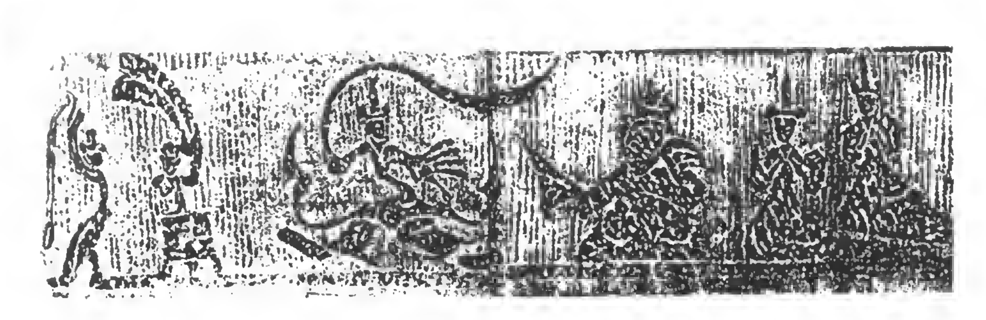
"长袖善舞"（《韩非子·五蠹》）。汉人《袖舞》之长袖，并非外衣大袖，而是在外袖内缝缀一条较细的长袖或飘带似的长巾，挥舞起来不感沉重，又很飘逸。傅毅《舞赋》赞美长袖舞"体如游龙，袖如素霓，黎收而拜，曲度究毕。迁延微笑，退复次列。观者称丽，莫不怡悦"。张衡《西京赋》赞美长袖舞"纷纵体而迅赴，若惊鹤之群罢。振朱屣于盘樽，奋长袖之飒缅。要绍修态，丽服扬菁。眳藐流眄，一顾倾城"。《中国汉代画像舞姿》中，摹拓了山东、河南、陕西、四川、江苏等省出土的127块汉代画像砖石上舞姿，其中122幅为长袖舞②。如成都出土《鼓舞》画像砖（图三三一2）、南阳出土《长袖舞》画像石（图三三一3）、沂南出土《七盘舞》画像石，身姿曼妙，尤见长袖细腰之美③。如果说西方舞

① 译文参见王世襄：《傅毅〈舞赋〉与般鼓舞》，《锦灰堆》第2卷，北京：三联书店1999年版，第507、508页。

② 刘恩伯，孙景深：《中国汉代画像舞姿》，上海：上海音乐出版社1994年版。

③ 王儒林，李澄广编：《南阳汉画像石》，郑州：河南美术出版社1989年版。





图三三一 3：东汉《长袖舞》画像石

多用脚踢踏，重节奏，中国的长袖舞则多用手臂划弧，翻飞的长袖在空中划出萦回缭绕的弧线，将中国舞蹈圆转优美的线形旋律发挥到了极致。后世，长袖变为飞天身上环绕的风带，又变为舞者手执的长绸。长袖和长绸，都是为了延伸舞蹈的弧线形动作，强化中国古典舞蹈的线形旋律。汉代《巾舞》、《拂舞》、《鞞舞》、《铎舞》等等，则以舞具强化线形旋律。汉代，我国民族乐舞的审美特征趋于成熟，从此，轻歌曼舞，旋律宛转，成为民族舞蹈的基本特征。

二、纷繁热烈的百戏

百戏泛指角抵、杂技、幻术、武术、俳优、说唱和民间乐舞等民间表演技艺，又称"角抵戏"。它以继承性、包容性和创造性区别于祭祀的雅乐和宴享中供娱乐的燕乐。汉代神仙方术盛行，方士的把戏与民间的、外来的表演形式结合了起来，蔚成庞大的娱人艺术系统，如"弄丸"（跳丸）、"冲狭"（钻火圈）、"吞刀"、"吐火"等来自西域，"寻橦"（爬竿）来自都卢（在今缅甸），走索、扛鼎、燕濯（翻跟斗过水面）、马戏等出自中原。"乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢"，"巨兽之为曼延，舍利之化仙车，吞刀吐火，云雾杳冥"（[汉]张衡《西京赋》），记载了京城盛大的百戏演出。新兴的百戏调动起汉代百姓极大的观赏热情，"富者钟鼓五乐，歌儿数曹；中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴"（《盐铁论·散不足篇》），"（元封）六年夏，作角抵戏，三百里内皆观"（《汉书·武帝纪》）。百戏还用于"飨四方之客"，"作巴俞、都卢、海中砀极（音乐名）、漫衍鱼龙、角抵之戏以观之"（《汉书·西域传》）。

值得注意的是，汉代百戏有了简单的情节表演，如以歌舞为主的《总会仙

唱》和以角抵表演为主的《东海黄公》。它们离戏剧尚远，却有了戏剧必须的情节要素。张衡写《总会仙唱》道："华岳峨峨，岗峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴，白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娲坐而长歌，声清畅而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽而襳襹。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，霹雳激而增响，磅礚象乎天威。"（[汉]张衡《西京赋》）艺人们装扮成熊罴、白虎、苍龙等动物和女英、娥皇等仙人，载歌载舞，伴以雷声隆隆，大雪纷飞，娱神的歌舞变成了娱人的活动。如果说《总会仙唱》表现的是"神人以和"以及人的乐观自信，《东海黄公》则表达了人面对自然规律的无奈，"东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。挟斜作蛊，于是不售"（[汉]张衡《西京赋》），"有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉"（[东晋]葛洪《西京杂记》）。两个演员分别装扮成黄公和老虎，黄公欲制服白虎，却因年迈体衰，为虎所杀。中国古代艺术中，常常有对宇宙无常、人生价值的追问。《东海黄公》告诉人们，汉人的忧生意识亦即主体生命意识正在苏醒。

在汉代画像砖石上，既可以见到远古的傩舞，又可以见到融先秦雅乐与楚声、秦声、汉代新声于一体的汉代乐舞。如徐州铜山县洪楼两块乐舞画像石，各长 1.5 米左右，一块刻鱼龙曼延、滚石成雷、水人弄蛇、驯象和幻术，一块刻雨师布雨、云神、吞刀和喷火，图像遒劲，气氛热烈，正是《总会仙唱》的真实写照。山东临沂博物馆藏《雷神出行图》画像石，八九匹龙马高低藏露，上下伸屈，马拉着车，鱼拉着车，人扛着车，内容纷繁，想象奇丽。沂南北寨村东汉"将军冢"出土的乐舞百戏画像石（图三三二），在长 370 厘米、宽 60 厘米的范围内，刻人物 50 多个，从左至右分作四组：一组跳丸弄剑和载杆，一组乐队，一组刀山走索和鱼龙曼延，一组戏车和马戏：场面惊险，有声有色。画像石上，表演的百戏有：摔跤、跟挂、高索、马技、戏龙、戏凤、戏豹、戏鱼、戏车、七盘舞、建鼓舞、飞丸跳剑、都卢寻橦等等，所用的乐器有：钟、磬、鼓、鼗、笙、瑟、埙、排箫、竖笛等等。它是目前已掘规模最大、内容最为丰富的汉代乐舞画像石。他如河南南阳新野李湖汉墓出土的斜索戏车画像砖、河南南阳草店西汉墓出土的乐



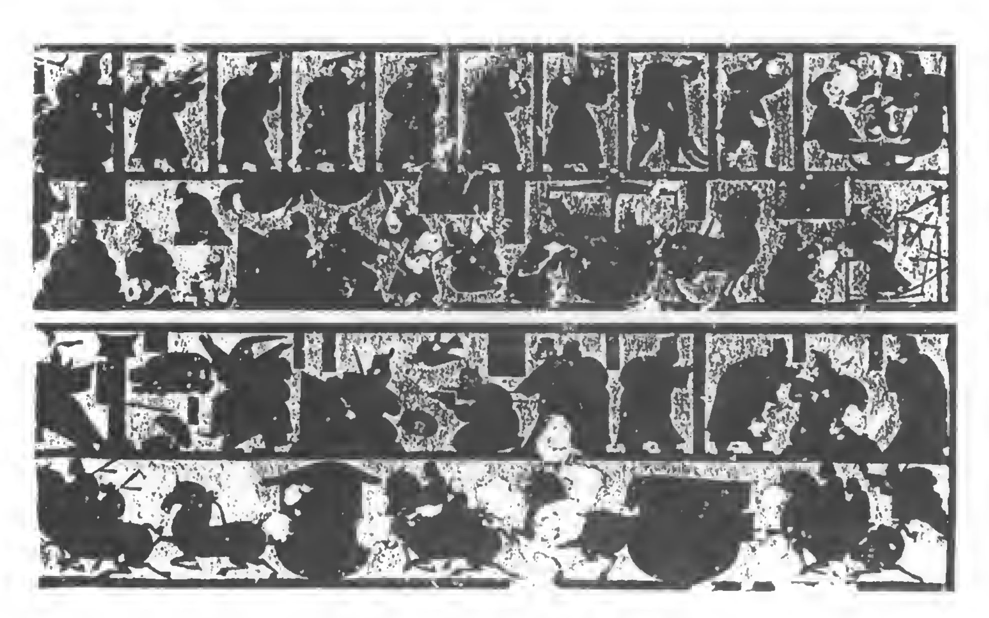
图三三二：东汉百戏画像石局部
山东沂南

舞百戏画像石、四川成都羊子山东汉墓出土的乐舞百戏画像石等，都生动地展现了汉代乐舞百戏的演出盛况。此外，汉代壁画、帛画、漆画上，也留有汉代乐舞百戏形象。

三、铺彩摛文的画像砖石

汉代家国一体，忠孝两通，孝廉制度盛行，画像砖石便是孝亲厚葬之风的产物。它指西汉中期至东汉后期墓室、享堂、石阙的砖石构件，其上雕刻或者模印了画面，所以称为"画像砖石"。论者多以简练、质朴、古拙、生动形容各地画像砖石的共性，却很少深入分析它们各自的个性。其实，在统一的时代风格下，各地画像砖石各有其文化背景与审美个性。

山东为孔孟故里，两汉崇儒之风最盛。山东 30 多个县出土汉画像石，嘉祥出土画像石数十起，其中，嘉祥城南约 15 公里的东汉中期武氏祠，画像石像一部史书，宏大而丰，浩繁而深。武梁祠散石基本完整。东、西、南三壁，一面石壁就雕刻孝子故事十余个、历史人物近百计。如西壁由上至下，第三层刻《曾母投杼》、《闵子骞失棰》、《老莱子娱亲》、《丁兰供木人》等孝子故事，第四层刻《曹子劫桓》、《专诸刺吴王》、《荆轲刺秦王》等历史故事（图三三三 1）。春秋末，吴王僚的弟弟公子光为夺王位，假意请吴王僚尝鲜。席上，吴王僚刚刚俯

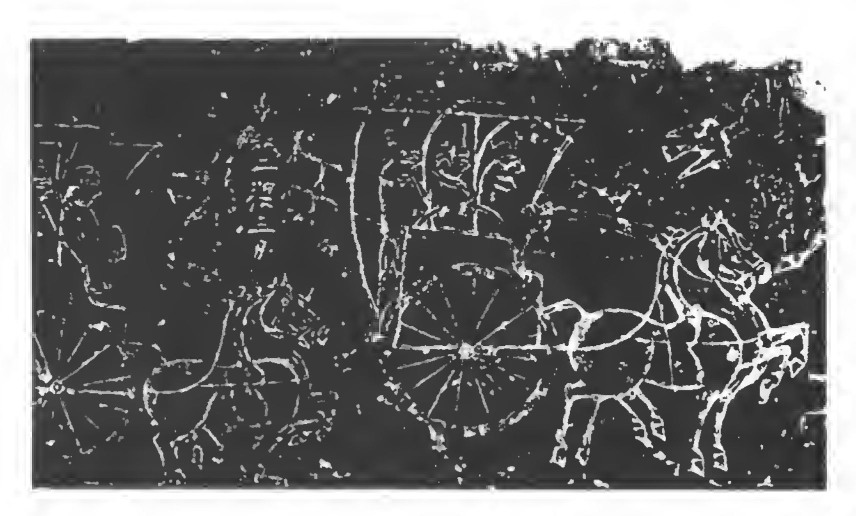


图三三三 1:东汉中期武梁祠西壁画像
山东嘉祥

身欲嗅鱼香,刺客专诸从鱼腹中抽出匕首,直刺吴王僚。吴王僚命归黄泉,专诸当场被砍为肉酱。公子光即位,就是吴王阖闾。画像石表现的,正是吴王僚俯身、专诸抽出匕首的一刹那,凝固的画面蓄满箭已出弦的紧张空气。东壁第四段刻《要离刺庆忌》、《豫让刺赵襄子》等故事:僚死后,僚的儿子庆忌成了阖闾心患。刺客要离自请砍去右手,杀死妻子,"逃"到庆忌身边,取得庆忌信任。水军船上,要离突然从背后刺杀庆忌。庆忌强忍疼痛,抓住要离,将他倒插水中,三上三下,再倒地而死。画像石表现的,正是庆忌被刺后,将要离按入水中的情节。石上多有像赞文字,直接宣扬儒家说教。可以说,读通了武氏祠孝子、义士、圣君、贤相画像,便大致读出了统辖汉代并流传至远的儒家纲常名教、伦理道德规范,读出了汉以前从神话传说到三皇五帝到春秋战国的半部历史。

如果说山东肥城孝堂山郭巨祠东汉早期画像石刻(图三三三 2)阴线造型,平和隽秀,忠实于生活的真实,较少周密的安排和浩荡的画面,那么,武氏祠石刻则在有限的壁面追求最大限度的充实,表现出儒家"充实之为美"的审美观。满壁横向分段布局,每段又纵向分段布局,安排场景,填充形象。如武梁祠西壁,锐顶,作五段布局,由上至下,依次刻西王母、三皇五帝、历史故事、





图三三三 2:东汉早期车马画像石
山东肥城

车骑出行;东壁亦锐顶,作五段布局,由上至下,依次刻东王公、历史故事、庖厨与车骑。它不是以虚代实,而是平面铺陈,大小参差,浩浩荡荡,铺天盖地,于是产生空灵艺术所不具备的宏大壮阔。

武氏祠画像不独满壁布局见安排,每一场景的表现也见安排。它长于用打破时空的散点透视方法,组织复杂场面的全景构图。如《泗水捞鼎》画像石,用对称的矩形把画面分割为河、堤、岸三部分,表现三个空间内发生的事件,而把龙咬绳索、巨鼎即将沉入水中这一情节关键安排在画面的视觉中心,船上惊呼的,堤口指挥的、观望的,岸上因用力而倾倒的…… 全都围绕这个中心,对称构图见庄重。明明是扣人心弦的喧沸场面,在武氏祠画像中,被安排得不慌不忙,有条有理,见出儒家的秩序和规范。

武氏祠画像石剔地平起图像,忽略体积,石面平整,剪影效果强烈,地子则凿纹粗糙。轮廓高度概括,忽略五官,尽量取方取直,大体大块。宽衣长袍遮盖了细节,"形"越发显得宽博、庄重、含蓄、大气,内藏张力。武氏祠有多块《荆轲刺秦王》画像石,武班祠此石最佳(图三三三 3)。荆轲呈进击的倒三角形,被御医一把抱住,纠结的团块力量向四角迸发,匕首竟刺穿了铜柱。秦王呈后退的倒三角形,袖子被刺断了半截。秦舞阳抖抖索索,吓瘫在地上。充满张力的影像渲染了气氛,体块迸发的力量撼人心魄。



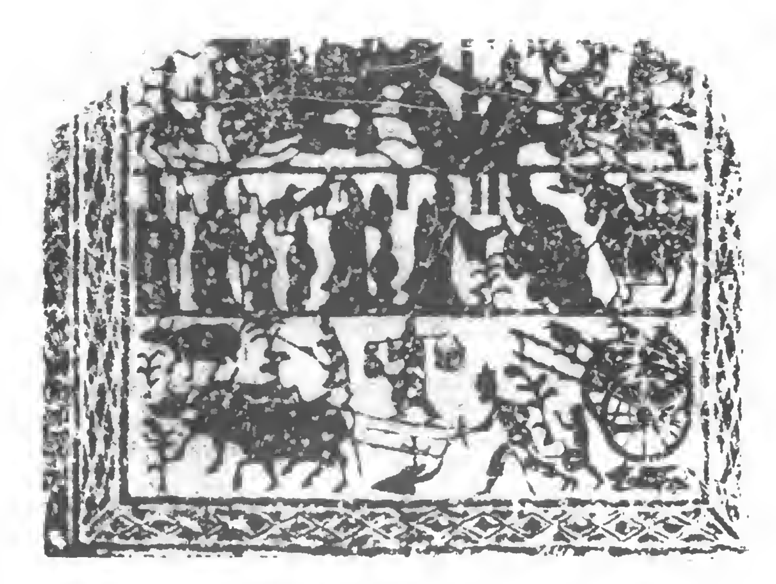
图三三三 3：东汉中期武班祠《荆轲刺秦王》画像
山东嘉祥

山东沂南北寨村东汉晚期画像石墓，刻古往今来，天上人间，一气浑融，尽历眼前。墓主生活图如祭祀、收割、宴飨、出行……铺陈渲染，其意在于炫耀墓主生前威仪，见儒家求功名的入世观；历史故事如尧舜禅让、周公辅成王、孔子见老子……又见儒家重名教、重礼乐的思想观念。沂南离孔孟故里稍远，其文化属于后楚文化和泛楚文化范围，所以，此墓画像石龙腾虎跃、百兽率舞的大傩场面，见浓厚的楚文化气息。除石门浮雕、石柱立雕外，沂南画像石以线刻为主要造型手段，人物剪影飞扬琐碎，较少儒家正统观念，与北魏《孝子石棺》形象接近，见出汉魏过渡时期的审美风范。

江苏徐州是刘邦故里。这里曾为楚地，又离孔孟故里颇近，画像石表现出楚、儒文化结合的风貌。琳琅满目的大型现实生活场面，从嘉祥石上的教化意义转向对现实生活的尽情讴歌。《出行图》人物冠冕袍带，车马徐行，有儒者之风；《乐舞图》又气氛热烈，想象奇丽，不是祭祀娱神的仪式，而是人间欢乐的赞歌。它有楚文化的浪漫，却非楚文化的空灵；《牛耕图》（图三三三 4）、《纺织图》、《押囚图》像连环画似地铺陈数米，比四川砖上的小品描绘见写实功力。作为汉王朝开国皇帝的故乡，徐州画像石体现的，正是汉文化融合楚、儒的典型精神。

河南南阳战国时属楚国版图，东汉为光武帝刘秀家乡，有“南都”、“帝乡”之称，画像石表现出浓郁的楚风楚韵。其雕刻手法为浅浮雕，以粗犷的凿纹为



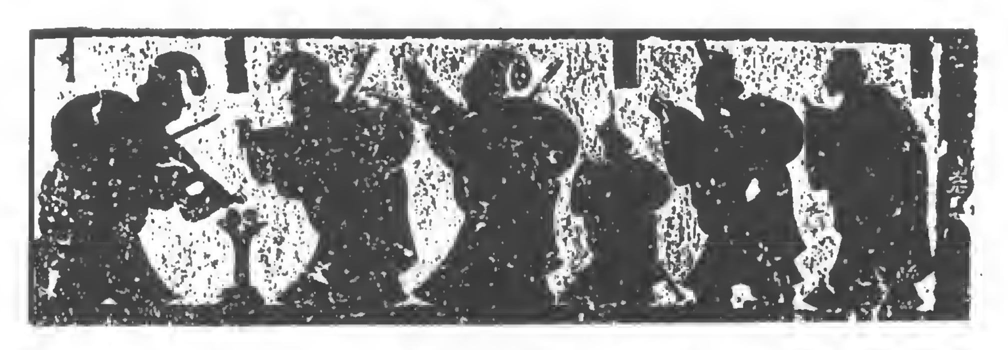


图三三三4：东汉《牛耕图》画像
江苏徐州出土

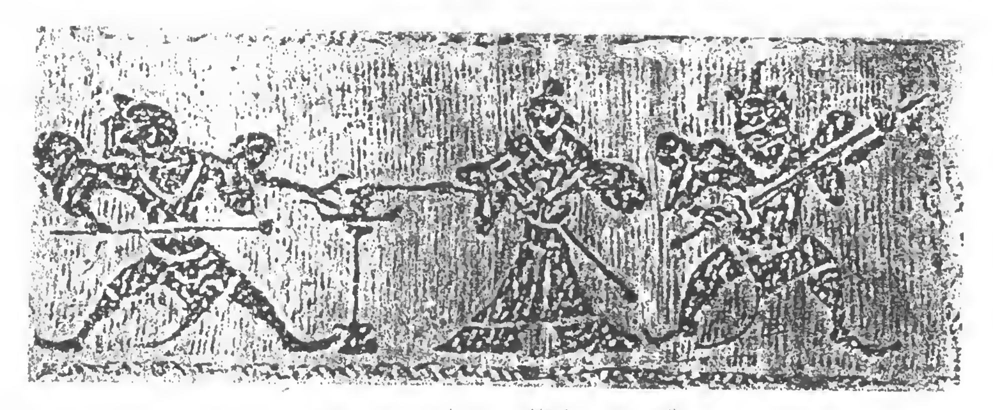


图三三三5：东汉《羽人戏龙》画像
河南濮河出土

地，石面和凿纹都粗糙率意。如果说山东画像石多帝王、孝行、义士、烈女，南阳画像石则多乐舞、神话、星象。这里没有诗教之乡过多的伦理约束和道德规范，这里更见炽热的情感；这里不以历史故事见长，而以傩舞、奇禽、异兽取胜，龙、凤、牛、鹿……无不狂奔乱跑，腾挪跳跃，意态飞动，几欲裂石而出（图三三三5）。汉家女儿身姿曼妙，长袖翻飞，腰肢和翻飞长袖构成的旋律美，真如丝弦在耳。同样是争功夺桃的历史故事《二桃杀三士》，嘉祥石上的争夺场面从容庄重，不失礼教；南阳石上的争夺场面杀气腾腾，赤膊上阵（图三三三6、三三三7）。嘉祥汉画的星象图，是具体的人、兽形像；南阳画像石墓顶的星象图，则是诡异的想象。武氏祠画像以二方连续的垂幛纹等分割画面，沂南汉画像以卷草纹、卷云纹等围出规整的边饰，都见出儒家重礼教约束、重伦常秩序



图三三三6：东汉《二桃杀三士》画像
山东嘉祥出土



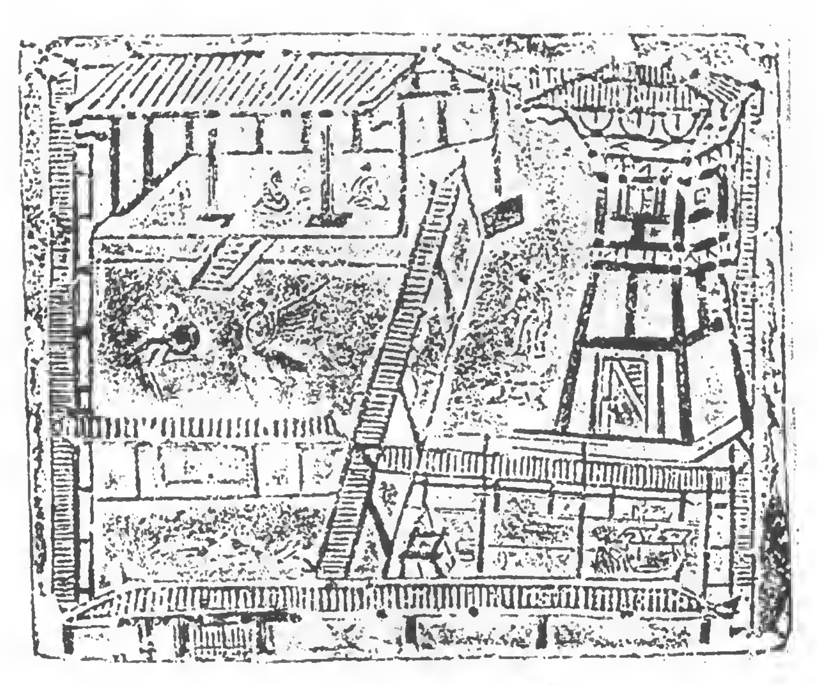
图三三三7：东汉《二桃杀三士》画像
河南南阳出土

的特点;南阳汉画像则一石一画,无边无际,无框无饰,单纯空灵,见楚文化的洒脱奔放。如果说武氏祠画像如资深长者,从容地陈述千年故事;南阳汉画像则完全是一片童玩世界,石石弥漫着稚拙天真。如果说武氏祠画像以简括形体的团块力量撼人心魄,南阳汉画像则以自由的生命、奔放的情韵感人至深。如果说武氏祠画像见安排,南阳汉画像则纯出天籁。武氏祠画像美感宽博凝重,南阳汉画像充满野性的抒发。武氏祠画像尚可临摹,南阳汉画像从灵府流淌而出,无法临摹。南阳汉画像更见创造者生命本体的奋张和创造热情的喷发。山东汉画像和南阳汉画像,一见儒文化的写实,一见楚文化的浪漫;一见儒文化的伦常秩序和礼教规范,一见楚文化的奇诡想象和澎湃情感:它们是中国现实主义雕刻和浪漫主义雕刻的两座奇峰。

成都及其周围画像墓,形式多样,有石室墓,有砖室墓,还有画像崖墓,砖室墓中,高 42 厘米、宽 48 厘米左右的实心方砖画像最为杰出。其制作是用阴模套扣在泥坯上,一面砑压出浮雕画面,再入窑烧制。其中,以车马出行图和生产劳动图最见特色。那腾空急驰的马,真如风驰电掣。不独它神采奕奕、飞扬俊拔,车上坐的、地上走的、空中飘的,全都神采奕奕、飞扬流动起来,满幅弥漫着马蹄得得般的轻快。甚至连载着乐伎的骆驼,其胡须也随节拍抖动,四蹄随节拍起落,沉浸在音乐的旋律之中。最妙的是大邑新都出土的《四骑图》画像砖(图三三三 8),四匹马风姿飒爽,马头高低错落,回仰伸屈,无一雷同,神采飞扬之至!如果说秦马概括,唐马丰圆,汉人造出的马,真如天马行空,“一洗万古凡马空”!四川砖上有林林总总的现实生



图三三三 8:东汉《四骑图》画像砖
四川大邑出土



图三三三9：东汉《庭院》画像砖
四川羊子山出土

活画面：煮盐、采桑、收割、弋射、织布、酿酒、舂米、交租、对弈、乐舞……《庭院》画像砖（图三三三9）以线造型而非嘉祥石上以面造型，于是，俯视、侧视并用的满构图，倒见出虚灵流贯。《对弈》画像石，败者垂头丧气，不胜惊愕；胜者高举棋子，狂呼乱叫。这里没有文质彬彬，没有过多礼教的约束，这里一任感情倾泻。这里没有生灵涂炭、水深火热，这里男耕女织，安定丰足。同样是《伏羲女娲》，嘉祥造型尽量取直，见大气凝重；四川造型曲线圆婉，衣袂流转，见优美灵动（图三三三10、三三三11）。如果说武氏祠画像如铺陈浩荡的汉赋，像内涵深厚的史书，四川画像砖则是农耕社会的牧歌；如果说武氏祠画像铺天盖地，充实饱满，四川画像砖则一砖一画，轻松灵动；如果说武氏祠画像大体大块，黑白效果强烈，四川画像砖则擅用阳线，满幅流淌着诗意般的抒情美和音乐般的旋律；如果说武氏祠画像是雄浑的交响乐章，四川画像砖则是抒情小品丝弦乐。四川画像砖让我们知道，"天府之国"有多么富足，天府之国的人民，有多么轻松、自在、快乐。



图三三三 10：东汉《伏羲女娲》画像石
山东嘉祥



图三三三 11：东汉《伏羲女娲》画像砖
四川崇庆出土

两汉时的陕西、河南，分别是长安所在地和中原腹地。陕西绥德、米脂、神木画像石，多剔地平起，地、纹分明，剪影清晰，题材贴近生活，造型接近生活原型，见平易朴素。河南数地出土画像砖石：密县打虎亭汉墓画像石剔地平起，整体疏阔端庄，局部又匀细工整，不敷彩而见华丽；郑州、新郑出土空心砖，图案性大于绘画性，少有画面，见朴素冷静。

各地画像砖石，都能抓住对象整体内在的精神，忽略表面细节的刻画，不华丽则单纯，无琐碎便洗练，单纯又不单调，洗练又不空泛，浑厚绝无孱弱，生动绝无凝滞，集中体现了汉艺术深沉雄大、古拙天真的时代风貌①。汉画像砖

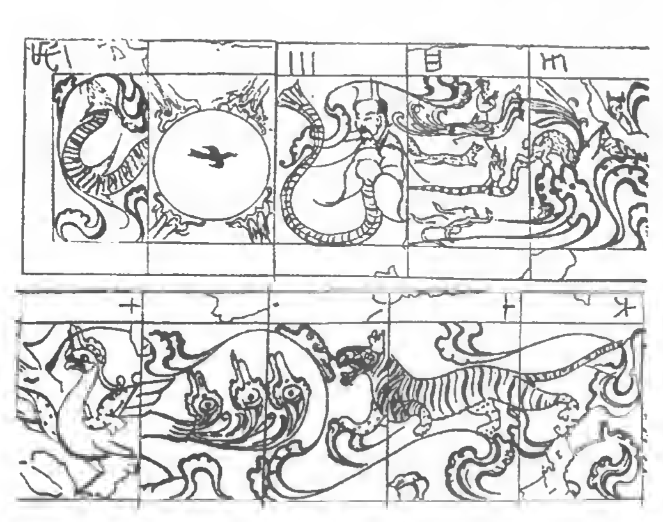
① 参见笔者：《汉画像砖石的文化背景与审美个性》，《美术研究》1999 年第 3 期。

石像铺陈浩荡的汉赋，囊括天上、人间、地下，包容过去、现在、未来，古今一体，时空合一，铺彩摛文，目不暇给，是汉人包举宇内的宇宙图式的集中体现。

四、飞扬率真的壁画

“图画之妙，爰自秦汉，可得而记”（[唐]张彦远《历代名画记》）。秦汉绘画以人物画为主，表现出秦汉人对人间生活的关注。汉武帝时设黄门，征画工备诏，成为后世宫廷画院的滥觞。黄门画工为未央宫麒麟阁、甘泉宫、明光殿等绘制了大量政治教化内容的壁画，以致汉代宫殿有“画室”、“画堂”之称。画像于麒麟阁，是汉人的最高荣誉，“宣帝之时，画图汉烈士。或不在其图上者，子孙耻之，何则？父祖不贤，故不画图也”（[汉]王充《论衡》）。东汉王延寿说，“图画天地，品类群生。……忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以戒世，善以示后”（[汉]王延寿《鲁灵光殿赋》），麒麟阁绘功臣像，正是为了“善以示后”。汉武以后，政教型绘画成为汉代绘画的主流。

20 世纪前期，对汉代绘画的研究，只能借助文献和汉画像砖石，所以，在很长一段时间里，汉画像砖石被称为“汉画”。20 世纪汉代绘画的不断被发现，使汉代艺术史不断被重写，汉代墓室壁画就是其中重要的一笔。



图三三四 1：西汉卜千秋墓壁画《升仙图》
河南洛阳

西汉墓室壁画往往以阴阳五行理论为依据，展开完整的宇宙图式：墓顶部表示天穹，画天神、星宿、四象、神话故事；墓四壁表示人间，画历史故事和墓主生前生活；墙角表示地下，画善于负重的龙子赑屃。西汉早期墓室壁画突出地表现出黄老

思想。洛阳西汉卜千秋墓是现知最早的壁画墓。将卜千秋墓壁画展开，其内容与马王堆汉墓帛画十分相似(图三三四 1)：主室墓顶绘墓主升仙图，东西两端分别绘太阳、伏羲和月亮、女娲，前壁上方绘仙人王子乔持节引导，青龙、白虎、朱雀、飞豹紧随其后，墓主夫妇分乘三足乌和蛇形舟向左飞驰，九尾狐、蟾蜍随主人飞升，描线飞动，设色鲜亮①。汉武后，墓室壁画增加了儒家说教。如洛阳西汉烧沟 61 号墓壁画，顶部绘日、月、星、云等天象图共 12 幅，四壁绘《二桃杀三士》、《赵氏孤儿》、《鸿门宴》等历史故事，比卜千秋墓壁画更见飞扬流动，洗练洒脱。传出洛阳八里台(今藏美国波士顿博物馆)的五块壁画空心砖，其中一块绘《拜谒图》，人物身份各不相同；一块绘《武士图》，武士双目怒气喷射，真是神来之笔！他如河北望都等地西汉墓室壁画，莫不抓住对象的整体精神，忽略表面细节的刻画，飞扬的动势、简练的形象、流动开张的旋律，愈不经意，愈见率真。


图三三四 2：东汉壁画《门卫》
辽宁营城子墓

由于地主庄园经济的发展，东汉墓室壁画分布渐广，墓主生活成为东汉壁画的主要题材。东汉前期辽宁营城子墓室壁画笔触生辣，虎虎如生，最足称道(图三三四 2)。东汉后期和林格尔墓室壁画，绘墓主宴饮、游猎和导引，充满人间气息。特别是《乐舞百戏图》，绘飞刀、寻橦(爬竿)、踩轮、转盘、倒立、柔术……人物动作开张，轮廓极其概括，场面既大，描绘亦精，堪称汉代社会生活的百科全书，是东汉代表性的墓室壁画。

五、丹青富丽的帛画

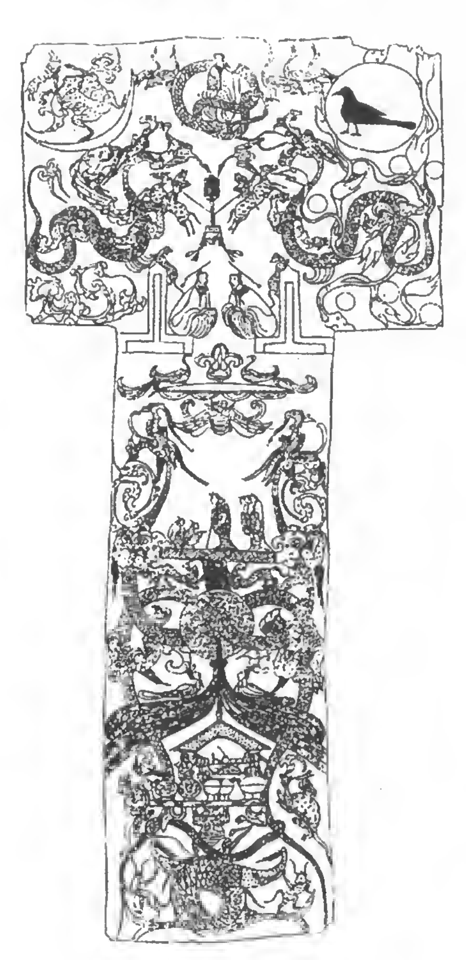
一般而言，汉代墓室壁画出自黄河流域的横穴式砖石墓，帛画则多出自长

① 《新中国的考古发现与研究》，北京：文物出版社 1984 年版，第 448 页。

江流域的竖穴式木椁墓，其时间先行于横穴式砖石墓。汉代帛画除与楚帛画一脉相承的引魂升天题材外，还出现了对墓主生活的描绘。

20 世纪 50 年代以来，考古发掘出汉代帛画约 14 幅：甘肃武威磨咀子东汉墓帛画数幅、马王堆 1 号汉墓帛画 1 幅、马王堆 3 号墓帛画 8 幅、山东临沂金雀山 9 号西汉墓帛画 1 幅以及广州象岗南越王墓发现的帛画残片等。

马王堆 1 号墓为长沙国丞相轪侯利苍妻子墓。1986 年，此墓棺盖上发现一幅 T 形帛画，长两米，如两袖平伸的上衣，系丧葬出殡时招魂的旌幡（图三三五）。此墓出土"遣策"记"非衣一，长丈二尺"。非衣用工笔重彩绘天上、人间、地下：天上绘有蟾蜍的月轮和有三足乌的日轮；人间绘墓主人——轪侯妻侧身拄杖而行，仙吏跪迎，升向天国；地下绘神怪、烛龙、鱼、龟。穿璧的蛟龙将人间、地下连成一体，高昂的龙首和迎候在天门的司阍，又把观者视线引向天境，天上、人间、地下，历史、现实、幻想交织，既有对人世生活的热情肯定，又见汉人企慕长生不死、羽化登仙的迷信意识。此画想象奇丽，见汉初浓郁的楚巫文化特色，又是汉人无所不包宇宙观的图像化。学者曾借鲁迅评价《离骚》之语"其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明，凭心而言，不遵矩度"形容马王堆出土旌幡："甚长——时空包罗万象；甚幻——想象奔放自由；甚丽——色彩绚丽斑斓；甚明——无顾忌地驰骋神话世界；凭心而言，不遵矩度——任其自然，无视儒家礼法和



图三三五：西汉 T 形帛画

湖南马王堆 1 号墓出土



法家功利观的束缚”①。与战国“素以为绚”的画风不同，此画以大面积土红为主调，线描立骨，用朱砂、青黛、藤黄、蛤粉等色平涂，再加渲染，最后勾墨线，线条流利生动，敷色富丽厚重，极富装饰趣味。马王堆1号墓T形帛画是我国最早的绢本丹青，表现了西汉工笔重彩画人物画的高超水平，战国帛画“迹简意淡”的白描画法和西汉依线涂染的工笔重彩画法，成为后世人物画两大流派的滥觞。

马王堆3号墓棺盖上放置一幅近似1号墓的T形帛画，内棺左、右侧又各置一幅帛画，另有7幅帛画，明显不是非衣：“《导引图》从人物姿态和所标文字的内容推定，是我国迄今发现最早的健身图谱，健身方式类似今天的气功。《城邑和园寝图》绘有田园、山丘、土坑、房屋以及庙宇一类建筑物。笔者对《社神图》观后印象，具有浓厚的巫术性质。《丧服图》未曾亲睹，顾名思义为服丧情节。《天文气象杂占图》是有巫术意义的天象图。还有两幅分别附在内棺左右侧板上。右侧板上的帛画为长方形，画有车马出行仪仗的宏大场面；左侧板上的帛画残破严重，从其两个残片看，内容有建筑物、车骑、奔马、妇女乘船等生活场景。这两幅大约是以《车马出行图》反映墓主人生前的权势和威仪。以上七幅帛画按题材可分为两种：人间帛画，包括《车马出行图》、《导引图》等五幅；巫术帛画，包括《社神图》和《天文气象杂占图》。”②武威磨咀子东汉墓出土画上，画太阳和月亮，并书墓主籍贯、姓名，有的为丝织，有的为麻织，不能统称为“帛画”了。

第四节　实用品的艺术意匠

汉代，中原继原始彩陶图案、商周青铜图案之后，形成又一个图案系统，“它发端于战国时期青铜器、漆器上的装饰性绘画……与商及西周艺术中的那些观念符号意味更浓的装饰纹样相比，它们显然是以描写性为主的，也因而具有浓厚得多的现实生活气息”③。汉代造物图案的高妙之处，不在于写实，而在于无始无终的游走韵律和强烈律动所传达的生命感受。从太极图衍变出的不对等的S形曲线造型，既有流动的旋律美，又有前进感乃至进击感。在封建

① 刘晓路：《马王堆帛画再认识》，《文艺研究》1992年第3期，第112页。

② 同上书，第109页。

③ 皮道坚：《召唤神灵——战国楚的绘画与雕刻》，《文艺研究》1994年第2期。

社会后期造物图案中，这种游走的旋律美和强烈的律动感大为减弱甚至彻底消失，工细琐碎的写实图案，不再有击人心扉的强悍生命力。

一、持续辉煌的漆器工艺

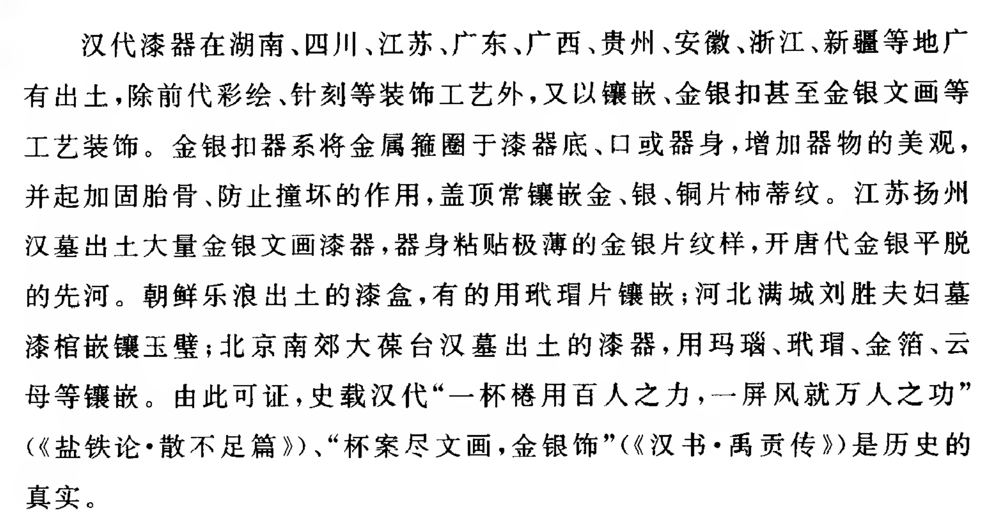
秦汉，青铜器的高峰已经过去，洁净的瓷器尚未大量产生，漆器以其质轻、色美、耐用等优点，成为生活的主要用具，鼎、钫、壶、钟、尊、卮、盆、豆、奁、盒、盘、耳杯、几案、屏风等等，服务于社会生活的各个方面。因此，战国至秦汉，中国漆器持续了约五百年的辉煌时期。

这五百年间，四川蜀郡、广汉郡制造的漆器最为有名。青川、荥经、羊子山、新都出土的战国至秦漆器，多木胎，其上铭文“成亭”；汉初，湖南、湖北如长沙马王堆汉墓、江陵凤凰山汉墓出土大量汉初蜀郡、广汉郡漆器，多夹纻胎，其上铭文“成市”；贵州、广西等西南地区，甚至朝鲜乐浪和蒙古，也出土了大量汉武至汉末蜀郡、广汉郡漆器，其上铭文“蜀郡工官”、“广汉郡工官”等。“成亭”、“成市”均指今日成都，“广汉郡”在今广汉县北郊，“工官”是官营作坊的标志，可见，汉代蜀中已经是我国漆器生产中心。从出土漆器铭文可知，汉代漆器制作分工严密，有素工、髹工、铜耳黄涂工、上工、羽工、画工、清工、造工等；督造官也分工严密，有护工卒、长、丞、掾、守令史等。扬雄《蜀都赋》，“雕镌扣器，百伎千工”，蜀郡生产的金银扣器，是汉人财富和地位的象征。



图三四一1：秦凤首形漆勺
湖北云梦出土

秦朝政治环境沉闷，漆器风格平实，纹样较楚汉漆器工整朴茂。湖北云梦睡虎地12座秦汉墓葬出土漆器560件，器表烙印文字注明产地和工匠名字，是秦代漆器最为重要的遗存（图三四一1）。



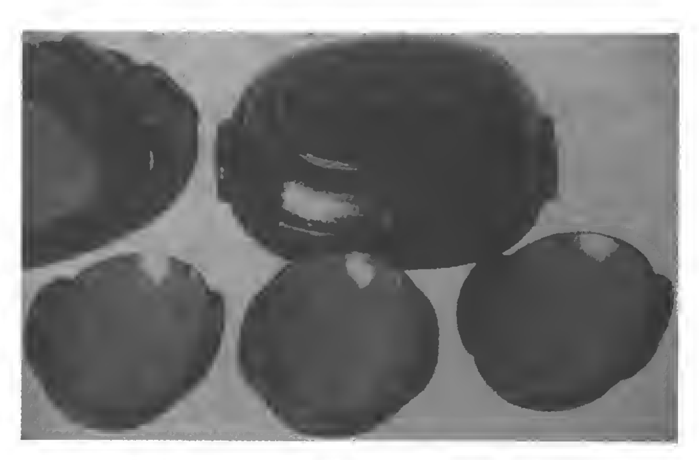
汉代漆器在湖南、四川、江苏、广东、广西、贵州、安徽、浙江、新疆等地广有出土，除前代彩绘、针刻等装饰工艺外，又以镶嵌、金银扣甚至金银文画等工艺装饰。金银扣器系将金属箍圈于漆器底、口或器身，增加器物的美观，并起加固胎骨、防止撞坏的作用，盖顶常镶嵌金、银、铜片柿蒂纹。江苏扬州汉墓出土大量金银文画漆器，器身粘贴极薄的金银片纹样，开唐代金银平脱的先河。朝鲜乐浪出土的漆盒，有的用玳瑁片镶嵌；河北满城刘胜夫妇墓漆棺嵌镶玉璧；北京南郊大葆台汉墓出土的漆器，用玛瑙、玳瑁、金箔、云母等镶嵌。由此可证，史载汉代"一杯棬用百人之力，一屏风就万人之功"(《盐铁论·散不足篇》)、"杯案尽文画，金银饰"(《汉书·禹贡传》)是历史的真实。

汉代漆器风格是对楚漆器装饰风格的直接继承，"秦灭楚后，楚的漆器工艺传统未被消灭，而是被转移到秦的咸阳和成都，到了汉代，又继续在成都等地发展，湖北云梦睡虎地所出秦墓漆器、湖南长沙马王堆所出西汉墓漆器，其装饰风格的神秘怪诞、飞舞灵动，显然与战国楚文化中的漆器一脉相承，可为这一论断的佐证"①。它仍然以红、黑二色为基调，以彩绘为主要装饰手段，那游走的云气纹，那奔逐于天地间的奇禽异兽，体现了汉人上天入地的奇思异想，是汉人宇宙图式的形象表现。长沙马王堆1号汉墓出土漆器184件，2号汉墓出土漆器约200件，3号汉墓出土漆器316件。1号墓还出土套合的三棺三椁。椁用整段木料堆、斗作"黄肠题凑"式，最大的一块椁板重一吨半②。三层漆棺各用六块整板抽榫斗合而成，每层漆棺都饰有动人心魄的图画，堪称汉代漆画的煌煌巨制。外棺长256厘米，黑漆地上，用红、白、黄、黑、金、绿、灰色油漆彩绘"云虡纹"——羽人怪兽奔逐于飞扬的云气之中，棺板周缘各饰14厘米宽的二方连续图案。云纹有时像瀑布，突然垂悬抖落；有时像波涛，向上翻卷喷溅；笔触缓慢运行的地方，油漆凝聚犹如堆画；笔触迅捷奔放的地方，油漆又甩到边框之外。云气中，绘羽人、奇禽怪兽101个。它们或奔走，或追逐，或窥视，或跳跃，或投掷，或舞蹈，或顺着

① 皮道坚：《楚艺术论纲》，《文艺研究》1990年第4期。

② 黄肠题凑：《汉书》颜师古注，"以柏木黄心致累棺外，故曰黄肠；端头皆向内，故曰题凑"。

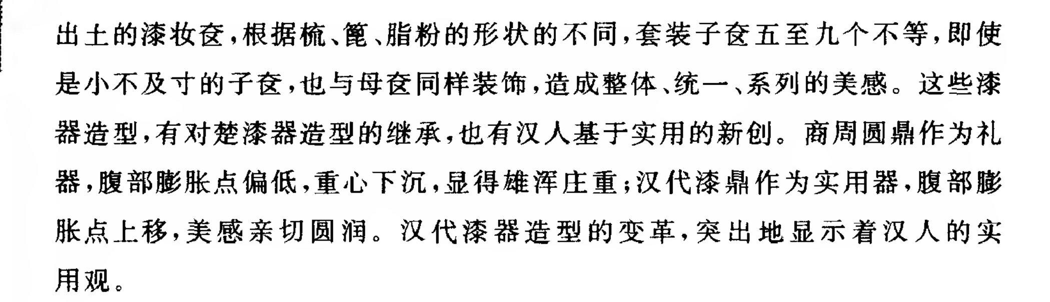
云瀑流泻而下，或攀着云涛飞扬而上，或横握竹竿如踏鲸波，或伏膝而坐如作沉思：千姿百态，随云纹奔流起伏。全幅挥洒擦染，奔放恣肆，跌宕腾挪，大开大合，浩浩荡荡，不见首尾，线面粗细、疾徐、直曲、刚柔组合，形成强烈的律动，焕发出汉画特有的雄强博大的气势。它像混沌初开的人类站在日月之上俯瞰地球，是汉人生命激情的喷发，是汉人对尚不可知的宇宙的尽情讴歌。中层漆棺朱地，用青绿、粉褐、黄、白色油漆绘五幅漆画：盖板绘龙虎穿梭蟠曲，头档绘山峰对鹿，足档绘双龙穿璧，左壁绘虎、凤、力士攀援踏步于巨龙庞大的身躯，龙身起伏腾绕，朱雀展翅振飞，右壁绘勾连变化的云纹，棺板周边饰 11 厘米宽的几何图案。全棺设色明媚灿烂，与外棺漆画的凝重基调迥异。内棺朱漆地，盖板用鸟羽贴出菱形图案，周边用棕色铺绒镶贴二方连续花枝图案。三层漆棺上的漆画，大气磅礴，楚风弥漫。站在马王堆漆棺前，不能不为汉人那蓬勃的生命感、那奇诡浪漫的情思、那气吞八荒的势态、那天马行空的豪迈深深震撼①。



图三四一 2：西汉彩绘漆耳杯和耳杯盒

汉人好狩猎、宴饮、车骑出行，方便灵巧的套装漆器应运而生。汉墓出土漆耳杯盒多具(图三四一 2)。它充分利用盒内的有效空间，套装耳杯多件，叠放严密，反映了新兴地主阶级对生活享受的追求和务实的设计观。汉墓广为

① 参见笔者：《情思奇诡，气吞八荒》，《艺术人生》，上海：上海人民出版社 2000 年版。



出土的漆妆奁，根据梳、篦、脂粉的形状的不同，套装子奁五至九个不等，即使是小不及寸的子奁，也与母奁同样装饰，造成整体、统一、系列的美感。这些漆器造型，有对楚漆器造型的继承，也有汉人基于实用的新创。商周圆鼎作为礼器，腹部膨胀点偏低，重心下沉，显得雄浑庄重；汉代漆鼎作为实用器，腹部膨胀点上移，美感亲切圆润。汉代漆器造型的变革，突出地显示着汉人的实用观。

二、世界领先的织绣工艺

汉代丝织业十分发达，丝织品如纨、绮、缣、绸、素、练、绫、绢、缟、罗、锦、纱等，难以列数。根据汉代画像石上所刻织机，考古学家夏鼐先生绘出复原图。在如此简单的织机上织锦，只能先将经线安排彩色，纬线不能自由换色，故称汉锦为“经锦”。汉人便以“表经”、“里经”、“明纬”、“夹纬”等方法织出花纹。那么，汉代平纹绮、罗纹绮、花纹锦、绒圈锦是怎样织出的呢？夏鼐先生将提花织物结构一一绘出，“汉代提花织物，可能是在普通织机上使用挑花棒织成花纹的”，绒圈锦“织时它需要有一种织入绒圈经内起填充成圈作用的假织纬。它在织后便被抽掉”[①]；汉人用简单织机织出复杂织物，其织造工艺被夏鼐先生阐述得清楚而又详尽。

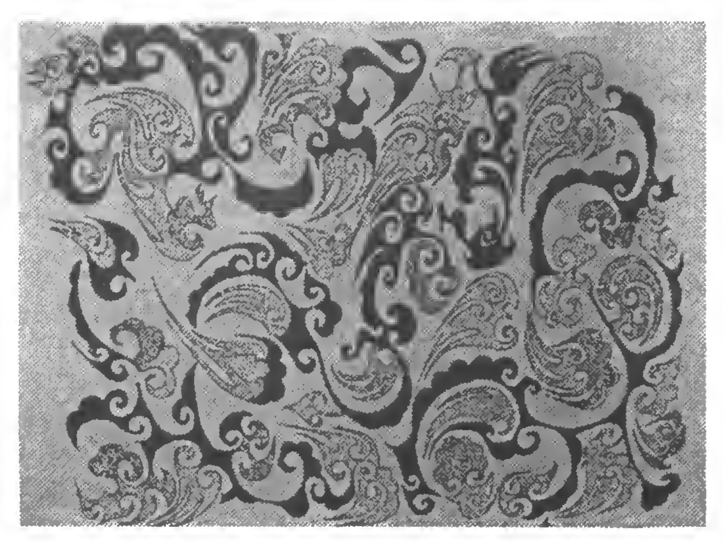
汉代丝织品遗存，以湖南长沙马王堆汉墓所出最为重要。此墓出土的素纱禅衣[②]，长 128 厘米，袖、衣通长 190 厘米，仅重 49 克。同墓出土泥金银印花纱，花纹由三套凸版先后压印而成，色、纹连接完整，是迄今发现最早的凸版印花织物；印花敷彩纱，则是“先用凸版印出藤蔓作为底纹，然后用六种不同颜色的彩笔添绘花纹的细部”[③]；两种织物精美雅丽，不可名状。马王堆出土绣品如“信期绣”罗绮锦袍、“乘云绣”枕巾、“长寿绣”镜衣（图三四二）、“茱萸绣”绢衣片等，以辫绣为主，盘起云舒波涌的线条，奔腾游走，四面生发，色彩绚烂，充满了人世的热情和活力，既有楚文化的奇诡和神秘，又见汉人无

① 详见夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 55、59 页。

② 禅：没有里子的衣裳。《释名·释衣服》：“禅，衣，言无里也。”

③ 夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 60 页。

始无终的宇宙图式。马王堆汉墓还出土菱纹罗绮、绒圈锦等，不能备述[1]。



图三四二：西汉长寿绣局部
湖南长沙出土

至迟在东汉时期，我国西南、西北就已经使用棉织品，西南"有梧桐木华，绩以为布"(《后汉书》卷一一六)。"木华"指木棉，又称"吉贝"，其花可以纺成布匹。1959年，丝绸之路沿线的新疆民丰东汉墓发现了大批织物：棉织物有棉布裤、棉布手帕等，木碗上覆盖的"两块餐布，是蓝印花布"[2]。史载染缬工艺"秦汉间有之，不知何人造，陈梁间贵贱通服之"(《二仪实录》)，民丰东汉墓蓝印花布提供了东汉已有棉布印花的确证。民丰东汉墓出土丝织物中有提花锦，甚至有织成锦，其上织入"无亟"、"万年益寿"、"长乐明光"、"登高明望四海"、"延年益寿宜子孙"等字样，反映了汉人在谶纬思想影响下祝颂吉祥的社会意识。新疆尼雅也出土有东汉"万世如意"锦袍、双禽纹锦、蜡缬棉布和锦袜、手套等。

汉武帝建元三年(前134年)，张骞出使大月氏、大宛、康居等国，开辟了中

① 湖南省博物馆、中国科学院考古研究所、文物编辑委员会：《长沙马王堆一号汉墓发掘简报》，北京：文物出版社1972年版。

② 张道一：《中国印染史略》，南京：江苏美术出版社1987年版，第18页。





原通往中亚、西亚和欧洲运输丝绸、漆器、茶叶等的商路。1877 年，德国地理学家李希霍芬在他的《中国》一书中，率先把这条连接中国与中亚以及中国与印度、以丝绸贸易为主的交通路线称为“丝绸之路”，“汉代丝绸大量地向西方输出，一直销售到罗马帝国首都的罗马城中去”①，“相传公元前 4 世纪希腊和罗马即以 Seres(意即“丝国”)一词称中国”②，丝绸织绣为古老的文明古国赢得了巨大的声誉。

三、关怀现世的青铜工艺

汉代青铜器彻底消退了礼器意义，从祭祀神灵转向关怀现世，从家国重器转向日用之器，从巨大的体量转向尺度宜人，从重大的政治主题走向了凡人情趣，素器和装饰奇巧之器并存，如立体造型的熏炉、灯具和平面的铜镜、筒形的车杖等等，达到了实用功能与审美功能的完美统一，使汉铜呈现出夕阳返照般的光辉。河北满城刘胜夫妇墓出土铜器达 64 种、419 件③，成为汉代青铜器的重要遗存。

商周青铜器作为祭器和礼器，其设计必须考虑祭坛陈设效果，往往不得不放弃功能，服从“礼”的需要。如酒器中的觚，喇叭形口用于饮酒，十分不便；方彝硕大的盖和厚重的壁，又使贮藏空间十分窄小。汉代青铜器从庙堂走向生活，从“为神造物”转向“为人造物”，没有了庞大的体形、厚实的器壁、超重的体量、繁缛的雕饰，其造型小巧，器壁匀薄，尺度宜人，昔日凝重、瑰丽、神秘、狞厉的风格消失了，代之以朴素而又巧妙、单纯而富灵气的风格，表现出汉人对现实世界的关注、对人间生活的热情肯定和轻松愉悦的生活情调。如春秋晚期莲鹤方壶高达 118 厘米，尽管展翅的仙鹤已见轻快，而龙、鸟的纠屈和器型的厚重，仍然没有摆脱商周青铜沉重的影子。汉代铜壶高度一般在 30 厘米以下，外观光素，简洁轻便，容量扩大，造型线和装饰线都不再是商周的凝重诘屈，而是舒展流畅。上海博物馆藏西汉《鱼形扁壶》，造型洗练，朴素无华，圆形小口方便与嘴接触，椭圆造型方便拿取，生活实用上升为首位。

---

① 夏鼐:《中国文明的起源》,北京:文物出版社 1985 年版,第 64、50 页。

② 皮道坚:《楚艺术论纲》,《文艺研究》1990 年第 4 期。

③ 中国社会科学院考古研究所:《满城汉墓发掘报告》,北京:文物出版社 1980 年版。

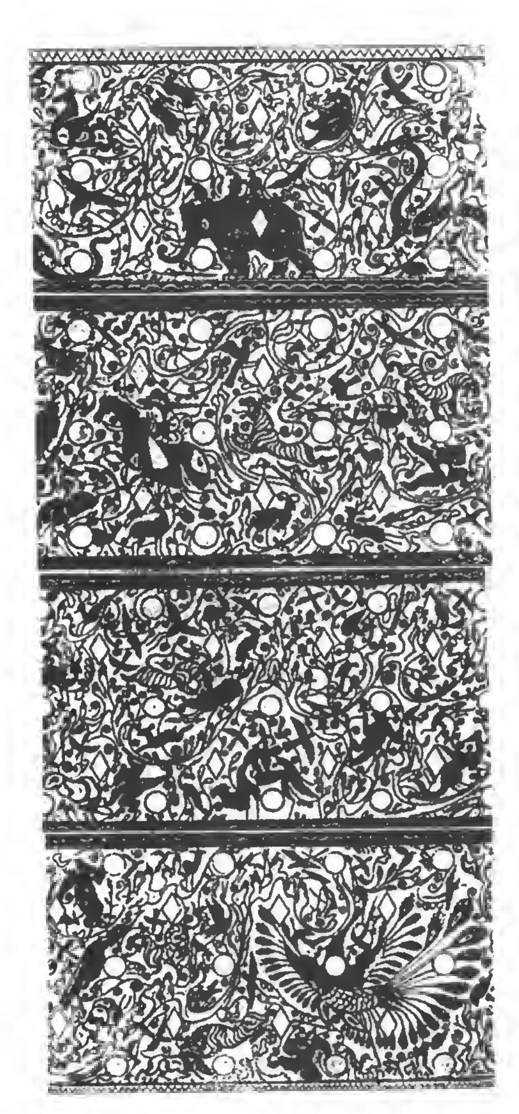


图三四三 1:东汉错金银牛形铜灯
江苏扬州出土

汉代青铜灯具有立灯、行灯、吊灯、座灯、盘灯、筒灯等多种造型。立灯放置于地面，一般有多个灯盘，灯杆高约 1 米左右，与人跪坐时的高度大体相符；座灯放置在案上，高约 20—50 厘米，与人跪坐时的视线大体平行。灯具的高度是由汉人“席地而坐”的生活方式决定的。灯座多铸作人物、动物造型。人形灯有：跪人灯、羽人灯、乐舞灯、骑兽灯、骑骆驼灯等，动物灯有：牛灯、羊灯、龙灯、凤灯、鱼灯、鹤灯、龟灯、朱雀灯、雁足灯、辟邪灯、龟鹤灯、玄武灯、麒麟灯、蟾蜍灯等。这些灯具，立雕与浮雕、镂雕结合，加以漆绘、鎏金、错金银装饰。凤灯的灵动轻盈、羊灯的祥和稳重、牛灯的雄武有力，都饱含着生命意蕴。汉代釭[①]形灯，有消烟、去尘、挡风、调光功能。刘胜夫妇墓出土长信宫灯，高 46 厘米，以汉代宫女形象为基本造型。宫女跪坐，左手持灯，右臂高举，袖口覆在灯罩上，右臂与体腔为釭管。燃灯时，烟炱通过釭管即宫女右臂落入体腔所贮的水中，确保室内不受烟尘污染；灯罩可以开合，既能调节光照方向和光线强弱，又有挡风作用，达到了功能设计与造型设计的完美统一。同墓出土的朱雀灯，高 30 厘米，以展翅欲飞的朱雀为灯身，以盘龙为灯座，朱雀口衔灯盘，龙头上昂，双目注视朱雀，上下呼应。灯盘在垂直重心线外侧，朱雀低首衔灯，使灯重心内收；展翅欲飞，又使自身重心后移。这样，灯盘、灯身与灯座相互牵引，取得了力学上的和视觉上的平衡。朱雀尾部上翘，不仅便于拿握，也帮助重心达到平衡。扬州出土东汉错金银牛形铜灯（图三四

① 釭：指车毂口穿轴用的铁圈或古代宫室加固梁架的金属管，这里指烟炱通过的釭管。

三 1)，也是国宝级文物。种种灯具上，往昔深峻的纹样、诘屈的线条、繁复的装饰，变为平滑流畅，以古拙而又充满灵气的美，代替了商周青铜器的沉雄凝重。



图三四三 2：西汉错金银铜车杖摹本
河北定县出土

汉铜既有质朴如古诗十九首，也有错彩镂金如大赋。河北定县122号汉墓出土错金错铜车杖（图三四三 2），直径仅3.6厘米，长仅26.5厘米，三个突起的轮节，把器表划分为四个区段，用金丝和绿松石嵌大象、骑士射虎、骆驼、孔雀开屏等鸟兽人物126个，每区段内重点突出又纷然杂陈，禽走生息于连绵起伏的山峦之中，生机盎然，精美绝伦。类似的西汉车饰，日本东京艺术大学亦有收藏[①]。河北满城刘胜墓出土的错金博山炉，炉座作盘形，盛水化气降温，炉盖刻仙山、飞禽、走兽，缕缕香烟从峰间飘出，意匠生新，令人叹绝。

汉代青铜设计中的科学思维令人赞叹。东汉张衡发明浑天仪和地动仪，地动仪“以精铜铸成，圆径八尺，合盖隆起，形似酒尊，饰以篆文山龟鸟兽之形”（[汉]范晔《后汉书·张衡传》），尊外铸八条口含铜珠的龙，龙口与蟾蜍口相接，既是一件科学仪器，更是一件青铜艺

① 见日本平凡社：《世界美术全集》第四卷，昭和五年（1930年）版。

术品。汉代工匠丁缓能造“卧褥香炉”，不论香炉如何翻转，盛放薰香的香盂始终处于水平位置，科学与艺术被完美地结合了起来。甘肃武威东汉墓出土铜马群，领头马凌空疾驰，长尾飘举，昂首嘶鸣，其矫健俊拔、一往无前的体态，正是汉代时代精神的写照（图三四三 3）。马被设计作三蹄腾空，重心只落于前蹄一点，增加了天马行空般的速度感，马蹄下踩一只飞燕，以扩大支点面积，达到重心平衡，堪称现实主义与浪漫主义结合的佳作。



图三四三 3：东汉《马踏飞燕》
甘肃武威出土

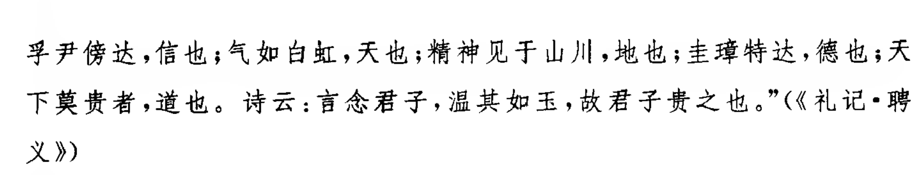
第五节　比德与谶纬——汉人思维模式的影响

我国古代社会是小农经济的宗法社会，生产资料及主要财产得之于祖先，传之于子孙。这样的经济结构，必然产生出家长专制和等级制度。家族的家长制扩大为国家的皇权制，“三纲五常”既是家规，又是国法，小农经济便是产生宗法制度的土壤。宗法制度靠伦理道德、人格修养维持，于是，从汉代开始，以“礼”、“仁”为核心的儒家学说成为我国社会思想的主线。儒家学说又为谶纬家附会，形成比德和谶纬的思想传统。

一、以玉比德与中国艺术的人格意蕴

“比德”说出现于春秋战国时期。

子贡问于孔子曰：“敢问君子贵玉而贱珉者何也？为玉之寡而珉之多欤？”孔子曰：“非为珉之多故贱之也，玉之寡故贵之也。夫昔者君子比德于玉焉，温润而泽，仁也；缜密以栗，知也；廉而不刿，义也；垂之如队（坠），礼也；叩其声清越以长，其终诎然，乐也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也；



孚尹傍达，信也；气如白虹，天也；精神见于山川，地也；圭璋特达，德也；天下莫贵者，道也。诗云：言念君子，温其如玉，故君子贵之也。”（《礼记·聘义》）

孔子在玉的自然品质中找出与伦理道德、仪表风范的一致性，以玉之美比附道德之美，借玉把儒家礼乐修身、仁义为本的思想阐发了出来。《诗经·卫风·淇奥》，“有匪君子，如金如锡，如圭如璧”，“有匪君子，如切如磋，如琢如磨”，《诗经·大雅》，“如圭如璋，令闻令望”，礼教濡养下的士子应该如金、锡、圭、璧那样，经过一番锤炼磨砺。诸子纷纷对玉德进行阐述，《荀子·法行》言玉有“七德”，《管子·水地》言玉有“九德”，此不赘述。

对先秦儒家的以玉比德说，汉儒纷纷进行阐释和发挥，使其系统化、理论化了。刘向《说苑》言“玉有六美”，许慎《说文解字》言玉有五德：“润泽以温，仁之方也；䚡理自外，可以知中，义之方也；其声舒扬，敷以远闻，智之方也；不挠而折，勇之方也；锐廉而不忮，絜之方也”。君子应该待人温和，表里一致，清明智慧，有棱角而不锋利，宁折断而不弯曲，“仁”位居五德之首。《礼记·玉藻》更对“以玉比德”说进行了系统的阐释和发挥，“凡带必用佩玉……君子无故玉不去身，君子于玉比德焉”，“古之君子必佩玉。右徵角，左宫羽。趋以采齐，行以肆夏。周还中规，折还中矩。进则揖之，退则扬之。然后玉锵鸣也”，“故君子在车则闻鸾和之声，行则鸣佩玉，是以非辟之心无自入也”。一个有道德有修养的君子，必须佩玉，以玉的品德规范自己，或进或退，周行折行，仪表风范都中规中矩，佩玉才能右侧发出徵、角之音，左侧发出宫、羽之声。当一个人只入芝兰之室，只闻鸾和之声，非礼的思想行为自然也就远离了。《玉藻》甚至把佩玉与仪容行步联系起来，“既服，习容，观玉声，乃出”，《正义》：“既服，着朝服已竟也。服竟而私习仪容又观容，听己佩鸣，使玉声与行步相中适。”穿罢朝服，要练习行步，待佩玉发出的声音与行步谐调，才能外出。玉负载了超越自身自然品质的道德意义，成为儒家修身说教的工具，成为美和善的表征、理想人格的化身。两汉以后，历代统治者都用律己修身的儒家学说规范人们行为，维护社会安定，以儒学为核心的以玉比德说，正好适应了统治阶级需要，“以玉比德”成为广泛认同的社会观念，洁身自好的文人士子佩玉佩，把玉壶，执玉笔，枕玉枕，无非以玉自比，借玉观照自身，高扬自身。爱玉成为中国人文化品味

的标志、道德人格的表征。

“比德”思想并非儒家独有，在中国艺术中，万事万物都可以有人格意蕴，都可以作为人格理想的化身。孔子用山水比仁智，“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿”(《论语·雍也》)；又以水性比德：

> 子贡问曰：“君子见大水必观焉，何也?”孔子曰：“夫水者，君子比德焉：遍予而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下句倨皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似知；其赴百仞之谷不疑，似勇；绵弱而微达，似察；受恶不让，似包蒙；不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折必东，似意。是以君子见大水，观焉尔也”(《说苑·杂言》)。

他从松柏的自然习性联想到君子的节操，“岁寒然后知松柏之后凋也”(《论语·子罕》)。道家也在自然物中寄托人的品格。老子说，水“居善地，心善渊，与善仁，言善信，正善治，事善能，动善时”，也就是说，具有圣人的一切品德，人应该如水一样，善于自处而甘居下位，善纳百川而深沉静默，助长万物而不自傲，待人接物如潮汐准确有信，立身处世如水面保持平衡，应时而动，应时而止，才能“夫唯不争，故无尤”(《老子·八章》)。老子所说的水，是人格化了的水，是一种从水的内涵中提升出的理想人格。屈原将比德的范围扩展到山川景物、美人芳草、龙凤云霓，他的《橘颂》通篇是比德。

汉以来，“比德”成为华夏民族普遍认同的思维模式。魏晋人发现了菊花与人格美的契合，陶诗云：“采菊东篱下，悠然见南山”，非写菊花，乃写自己淡泊自然、超然物外的心境。宋人开画竹之风，文与可喜画竹，云，“竹如我，我如竹”，画竹是画自己清高伟岸的个性。南宋林逋，终身与梅、鹤相伴，世称“梅妻鹤子”。所以，辛弃疾说：“自有陶潜方有菊，若无和靖即无梅”，是陶潜和林逋赋予菊、梅人化的品格，使菊、梅从精神层面为世人承认。由梅、兰、竹、菊扩大到莲花，周敦颐《爱莲说》写其“出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植”，以莲花的品质象征人品的高洁。从此，中国人画荷花，是为了表现出污泥而不染的情操；画梅、兰、竹、菊，是为了表现凌霜傲雪的气节。清初石涛接过“比德”传统发挥道，“山之得体也，以位；山之荐灵也，以神；山之变幻也，以化；山之蒙养也，以仁；山之纵横也，以动；山之潜伏也，以静；山之拱揖也，以礼；山之纡徐也，以和；山之环聚也，以谨；山之虚灵也，以

智；山之峻厉也，以险；山之逼汉也，以高；山之浑厚也，以洪；山之浅近也，以小……是以仁者不迁于仁而乐山也"，"夫水：汪洋广泽也，以德；卑下循礼也，以义；潮汐不息也，以道；决行激跃也，以勇；潆洄乎一也，以法；盈远通达也，以察；沁泓鲜洁也，以善；折旋朝东也，以志……是故知者，知其畔岸，逝于川上，听于源泉而乐水也"（[清]石涛《画语录·资任章第十八》）。一部儒家艺术史，几乎就是一部比德史。

比德与西方传入的移情说相比，"移情"落脚在"移"，"比德"落脚在"比"；"移情"重视主观情感，"比德"重视象征意味；"移情"重视美，"比德"重视善。我国艺术的"比德"模式，其源头盖在先秦两汉。

二、谶纬、符瑞和风水

"谶"是预言、预兆，有"谶语"和"图谶"；"纬"指方士以河图、洛书为本、以谶言附会儒家经典的著作，相对于"经书"，故称"纬书"。战国末年，谶纬学已见端倪。汉武帝崇儒术而行方士，加之阴阳五行论、天人感应论盛行，方士遂以纬书配经书，使谶纬之学盛行。由此可见，西汉儒学的被神化，是谶纬之学弥漫开来的重要原因。东汉章帝召集儒生在白虎观讨论五经同异，写成《白虎通义》，作为"国宪"颁行天下，更把谶纬和今文经学混在一起，使儒学一步步走向了宗教化和神学化，导致纬书泛滥，"仅仅后世还残存的纬书中，附着于《尚书》的十九种，附着于《春秋》的十五种，附着于《周易》的十一种，附着于《礼》的三种，附着于《乐》的三种，附着于《诗》的三种，附着于《论语》的五种，附着于《孝经》的七种，此外还有以《河图》、《洛书》为名的二十三种"[1]。尽管王充《论衡》对谶纬之学进行了坚决批判，谶纬学仍然盛行于东汉，神灵鬼怪、辟邪厌胜思想，充斥于各种艺术形式。

谶纬把自然现象神秘化，"诡为隐语，预决凶吉"，"经之支流，衍及旁义"[2]，凡出现罕见的自然物或自然现象，便认为是吉祥或灾害的象征。谶纬之学为封建

---

① 葛兆光：《中国思想史》第一卷，上海：复旦大学出版社 1998 年版，第 409 页。

② [清]永瑢等编：《四库全书总目提要》卷六《易纬下》，北京：中华书局 1987 年版。

统治者所利用，汉高祖被说成是龙子投胎，“斩白蛇而起事”，“左股有七十二黑子”（《史记·高祖本纪》）[1]；王莽篡汉，刘秀称帝，莫不炮制谶语。谶纬为现实生活寻找精神依据，而不像后世宗教指向彼岸世界，所以，谶纬之学有广泛的民间基础，陈胜吴广揭竿起义，先在鱼腹内塞入书有“陈胜王”的白缣。直到今天，谶纬迷信仍然深深扎根于中国人的深层意识之中，“如果你在船上用饭，将盘子里的鱼翻一个身，船家就会感到不安，因为这就意味着船要‘翻’掉”，“直到人们都开始相信学龄儿童不能吃鸡爪子，否则他会染上一种乱撕书的坏习惯”[2]。

谶纬学以阴阳五行解释仁、义、礼、智、信，强调自然生物与人造物冥冥间的联系，各种事物都被附会以象征意义。谶纬中的图谶如征兆祥瑞，则称“符瑞”，即吉祥图案。甘肃成县天井山麓鱼窍峡摩崖上，有汉灵帝建宁四年（171年）所刻的《五瑞图》，铭文曰，李翕“为渑池令时……有黄龙、白鹿之瑞；其后治武都，又有嘉禾、甘露、木连理之祥，因皆图画其像，刻于石侧”，是我国现存最早的吉祥图。崔豹《古今注》记三国吴主孙亮，以琉璃屏风刻符瑞凡130种。南朝《宋书》有《符瑞志》三卷，其中两卷记汉至刘宋符瑞97种，有：麒麟、凤凰、神鸟、黄龙、赤龙、灵龟、龙马、白象、白狐、赤熊、白鹿、獬豸、白虎、赤兔、福草、苍乌、甘露、嘉禾、庆云、白兔、金车、玉马、玉羊、玉鸡、玉英、金胜、丹甑、蓂荚、朱草、玉女、天鹿、飞菟、泽兽、醴泉、芝英、神鼎、神雀、三足乌、九尾狐、比翼鸟、木连理、明月珠等，都是人为制造出来的图谶，每一种图谶都负载了政治的、道德的、伦理的意义。如《宋书·符瑞志》写凤凰：

> 凤凰者，仁鸟也。不刳胎剖卵则至。或翔或集。雄曰凤，雌曰凰。蛇头燕颔，龟背鳖腹，鹤颈鸡喙，鸿前鱼尾，青首骈翼，鹭立而鸳鸯思。首戴德而背负仁，项荷义而膺抱信，足履正而尾系武。小音中钟，大音中鼓。延颈奋翼，五光备举。兴八风，降时雨，食有节，饮有仪，往有文，来有嘉，游必择地，饮不妄下。其鸣，雄曰“节节”，雌曰“足足”。晨鸣曰发明，昼鸣

① ［唐］张守节：《史记正义》按：“左，阳也。七十二黑子者，赤帝七十二日之数也。木、火、土、金、水各居一方，一岁三百六十日，四方分之，各得九十日，土居中央，并索四季，各十八日，俱成七十二日，故高祖七十二黑子者，应火德七十二之征也。”闻一多说：“‘七十二’是一年三百六十日的五等分数，而这个数字乃是由五行思想演化出来的一种术语。”见闻一多：《七十二》，《闻一多全集》第1卷，北京：三联书店1982年版，第211页。

② 林语堂：《中国人》，上海：学林出版社1994年版，第102、103页。



曰上朔，夕鸣曰归昌，昏鸣曰固常，夜鸣曰保长。其乐也，徘徘徊徊，雍雍喈喈。唯凤凰为能究万物，通天祉，象百状，建王道，率五音，成九德，借文武，正下国。故得凤之象，一则过之，二则翔之，三则集之，四则春秋居之，五则终身居之。(《宋书·符瑞志》)

莫须有的凤凰成了仁、义、礼、信的化身。以后，齐、唐、五代、宋等朝代的正史和《艺文类聚》等类书中，都有"祥瑞"、"瑞异"卷目。《宋书》记汉昭帝始元三年(前84年)十月至宋孝武帝孝建元年(454年)正月庚申，凤凰共出现184次，其中"汉章帝元和二年以来，至章和元年，凡三年，凤凰百三十九见郡国"，可见谶纬学的无稽和荒谬。

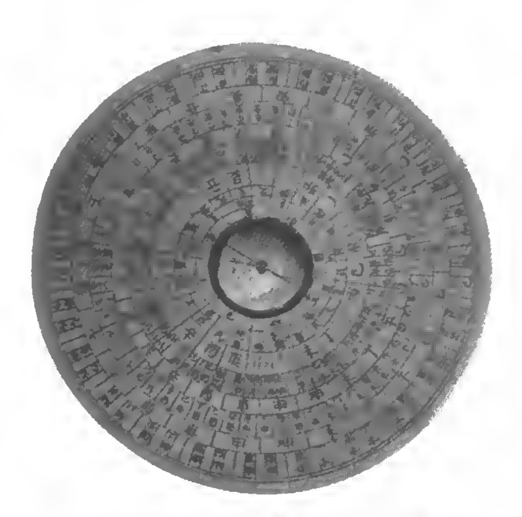
因谶纬之学的流行，汉代以来，造物多被赋予祥瑞寓意。如汉代灯具以鱼、鹤、龟、朱雀、辟邪、玄武、麒麟等动物为造型，它们都是祥瑞之物；汉代铜镜和瓦当上，常见"长乐未央"、"寿如金石"、"明如日月"、"长命宜子孙"等吉祥颂语，或用青龙、白虎、朱雀、玄武、麒麟、双鹿等祥瑞动物做装饰纹样；汉代漆器、铜器和刺绣上的云气纹，汉墓壁画、帛画中天上、人间、地下的图式，表现出汉人对长生不老的企求和对神仙境界的向往，其中也羼杂着谶纬迷信思想。

汉代以来，建筑构件也被附会以象征意义。宫殿正脊两端多饰以鸱尾，其由来在于避火，"汉柏梁殿灾后，越巫言海中有鱼，虬尾似鸱，激浪即降雨，遂作其象于屋上，以厌火祥"([宋]王溥《唐会要》)，"据说鸱尾是佛教输入后而带来的一种意念，所谓虬尾似鸱的鱼就是'摩诘鱼'，所谓'摩诘鱼'就是今日所称的鲸鱼。鲸鱼会喷水，因此将它的尾部的形状放在屋顶上，象征性地希望它能产生'喷水'的防火作用"①。明清，鸱尾发展为龙首鱼尾的怪兽，称"螭吻"或"龙吻"，其阻挡风雨雷电、确保屋宇永固的寓意没有改变。建筑山墙博风板下悬挂的"悬鱼"、"惹草"，也来自水性动植物，其防火的象征意义十分明显。江南轿厅屋脊两端多塑作"万年青"，又名"千年芸"，象征万年长青、千年好运。铺首一名"椒图"，"椒图形似螺蛳，性好闭，故立于门上"([晋]张华《博物志》)，又名"铜蠡"，"蠡"是传说中龙的儿子，善水，装饰于门环，以满足防火和镇魔辟邪的心理需要。《汉书·哀帝纪》："孝元庙殿门铜龟蛇铺首鸣"，古代皇宫、官府、庙宇门上多饰衔环铺首，

① 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社1982年版，第276页。

宋代开始，民宅也广泛使用铺首，如以蝙蝠铺首、佛手铺首谐音“福”；以六合铺首、宝瓶铺首寓意六合一家、岁岁平安。进而，宝瓶形洞门象征平安，葫芦形洞门象征子孙万代。藻井是室内顶棚凹进去的部位，其形如井，其名始于汉代，张衡《西京赋》有“蒂倒茄于藻井，披红葩之狎猎”句，李允鉌解释：“茄，即荷茎，与荷蕖、莲华等同属一物，绘上这些植物图案同样也是寓意防火。‘藻’是水生植物的总称，‘藻井’这一名词可能就是由此而来”[①]。清代，建筑彩绘的内容丰富了，而青绿基调的象征意义没有改变。古石碑多雕刻作“螭首龟趺”样式，并且总是由三部分组成：龟趺象征冥地，于是刻龙的儿子赑屃，它承载了大地，大地才能承载万物；碑身象征人间，于是刻死者生前事迹；碑额象征天界，于是刻云、龙、日、月。石碑成为缩微的宇宙模式，在这个宇宙模式之中，天、地、人互相沟通，互相感应。

东汉，阴阳家的原始科学披上了谶纬家的伪科学外衣，风水术兴起，三国以后盛行。风水术即堪舆学，“堪舆，天地总名也”（《汉书·扬雄传》），它是我国古代阳宅（城镇、村庄、住宅）、阴宅（坟墓）选址和规划的理论和方术，又称阴阳、地理、山水之术，业此者被称为风水先生、堪舆家、望气者、地师。请风水先生看“风水”，成为我国古代建筑选址必不可少的大事（图三五二）。



图三五二：宋以来测风水用的罗盘

风水术融会了董仲舒《春秋繁露》、班固《白虎通义》等的思想，以天、地、人三才为核心，以阴阳五行及八卦理论为支撑，以老子“万物负阴而抱阳，冲气以为和”为圭臬。“负阴而抱阳”被解释为：“凡宅左有流水谓之青龙，右有长道谓之白虎，前有河池谓之朱雀，后有丘陵谓之玄武”[②]。建筑基址后有主峰为屏障，山上植被丰茂，左右有次峰辅

① 李允鉌：《华夏意匠》，香港：广角镜出版社 1982 年版，第 285 页。

② 同上书，第 41 页。

弼，前有池塘或流水，对面有山对景，轴线坐北朝南，背山阻挡了寒冷的气流，面水迎来了夏日的凉风，向阳可以接纳阳光，缓坡可以避免水患。这样的建筑选址，对日照、通风、给水、排水等居住环境要素进行综合的勘察与选择，其境界之妙正在于因地制宜，因形制利，形成良好的生态环境，不仅满足了人的生存需要，也满足了人欣赏山水美的精神需要。撇开风水术中的谶纬迷信意识不论，其中正可见中国人早熟的环境意识。风水术影响深远，甚至进入绘画等艺术形式。风水术的源头，盖在秦汉。

第六节　艺术理论的整合、变革与开创

汉代艺术理论具有整合、变革和开创的意义，从为政教服务到开始有所自觉，儒家艺术理论居于主要位置，体现出民族理论思维的早熟。

一、早期儒家艺术理论的典范——《乐记》

（一）《乐记》概述

《乐记》，一说出于战国时期孔子后学公孙尼子之手[①]，一说为汉武帝时河间献王刘德所著[②]。而从《乐记》记有汉代乐器看，可证其为汉人完善。虽然《乐记》成书于西汉，也反映了汉人的一些思想，但主要是先秦艺术思想的总结。

汉儒根据流传的文献，总结整理西周以来的礼乐制度，编成五经，其中《礼》指《仪礼》，《礼记》则是关于《礼》的“记”。东汉郑玄为“三礼”——《仪礼》[③]、《周礼》[④]、《礼记》[⑤]作注，使《礼记》地位上升：唐代，《礼记》被列为“九经”之一；明代

---

① 郭沫若：《青铜时代·公孙尼子与其音乐理论》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，北京：人民出版社1982年版，第487—505页。

② 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社1990年版，第222页。

③ 《仪礼》：又称《士礼》、《礼》，记载周代仪式。

④ 《周礼》：又称《周官》，详见本书第二章第三节。

⑤ 《礼记》：汉儒戴德、戴胜博采孔门七十二弟子讨论礼制的文字，戴德编作85篇，世称《大戴礼记》；戴胜编作49篇，世称《小戴礼记》，简称《礼记》。

"五经"中,《礼记》取代了《仪礼》。以"礼"为核心的儒家思想,受到历代统治者重视。《乐记》和《礼记》本无关系,汉成帝时,刘向、刘歆父子及门下儒生校书,得散佚本《乐记》23 篇(一说 24 篇),以 11 篇、5000 余字编入《礼记》,题为《礼记卷十一·乐记第十九》,使《乐记》跻身于经书之列,成为历代士子的必读书籍。

《乐记》整合先秦艺术思想又直接继承荀子《乐论》,甚至与今存 1300 余字的《乐论》有 700 余字相同。它比《乐论》更全面、成熟、丰富和系统,成为儒家艺术理论的典范著作。《乐论》与《乐记》,前者是中国音乐史上第一篇完整的音乐美学专论,后者是中国音乐史上第一本最重要的音乐美学专著;前者已见成熟的儒家乐学思想,后者则集儒家乐学思想之大成。又司马迁《史记卷二十四·乐书第二》以礼论乐,系后人抄自《乐记》及《韩非子·十过·晋平公说新声》等书,而非司马迁原著①。

当诗、乐、舞还处于巫术、宗教的附庸地位,各自的发展还不足以成为独立的艺术门类时,它们是一体的。"诗三百"是乐诗,歌唱时用琴或瑟伴奏,称"弦歌"。随着巫术、宗教意识的减弱和艺术自身的成长,歌、乐、舞超越巫术、宗教的附庸地位,具备了更多的人间性和现实性。于是,歌、乐、舞各自走向独立。但是,三代以乐教为主,《乐记》反映的又基本是先秦美学思想,"中国旧时的所谓'乐',它的内容包含得很广。音乐、诗歌、舞蹈本是三位一体可不用说,绘画、雕镂、建筑等造型美术也被包含着,甚至仪仗、田猎、肴馔等都可以涵盖。所谓'乐'者,'乐'也,凡是使人快乐、使人的感官可以得到享受的东西,都可以广泛地称之为'乐'。"②因此,《乐记》又是中国艺术史上第一本重要的艺术理论专著。

(二)《乐记》的主要思想

《乐记》论述的主要问题有:音乐的本源、音乐的特征、音乐与政治伦理的关系、礼乐的异同、音乐的教化修身功能、音乐与天地的关系、雅乐与俗乐等等。择要阐述如下:

---

① 蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社 1990 年版,第 312 页。

② 郭沫若:《青铜时代》,《郭沫若全集·历史编》第 1 卷,北京:人民出版社 1982 年版,第 492 页。



音乐的本源。《乐记》就音乐本源问题，提出音乐是人心受到外界影响之后的反映，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐”(《乐本篇》)。它提出“感于物而动”、“情动于中，故形于声。声成文，谓之音”(《乐本篇》)的表情论，音乐既是声音的艺术，又是情感的艺术，不仅是“情动于中”的产物，还需要“成文”，即符合形式规律。它所总结的物感——心动——情现——乐生的创作过程，把音乐本源问题从外在的“天”转向了内在的“心”，既承认外物对音乐创作的作用，更强调“心”对音乐创作的重要性，见朴素的唯物观。《乐记》还就音乐特征问题提出，“故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也”(《师乙篇》)。《毛诗序》有一段话颇为类似：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”可见，诗、乐、歌、舞……艺术都产生于“言志”。闻一多说：“‘志’从止从心，本义是停止在心上。停在心上亦可说是藏在心里，故《荀子·解蔽篇》曰：‘志也者，臧(藏)也。’注曰：‘在心为志。’正谓藏在心。《诗序疏》曰：‘蕴藏在心谓之志。’最为确诂。”[①]藏在心里的“志”被感发出来，便诞生了艺术。

乐以教化。作者认为，“乐者，通于伦理者也”(《乐本篇》)，音乐能起到“移风易俗”的社会作用(《乐施篇》)，“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也：是先王立乐之方也”(《乐化篇》)。音乐能使人“情见而义立，乐终而德尊，君子以好善，小人以听过。故曰：生民之道，乐为大焉！”(《乐情篇》)可以说，《乐记》通篇都在强调音乐的他律性。

乐以修身。《乐记》认为，“乐者，所以象德也”(《乐施篇》)，“乐者，德之华也”，乐能使人“情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外”，所以，“唯乐不可以为伪”(《乐象篇》)。因为音乐能助人修身，所以：

① 闻一多：《歌与诗》，《闻一多全集》第1卷，北京：三联书店1982年版，第185页。

> 礼乐不可斯须去身。致乐以治心,则易直子谅之心,油然生矣。易直子谅之心生则乐,乐则安,安则久,久则天,天则神。天则不言而信,神则不怒而威。致乐以治心者也。礼以治躬则庄敬,庄敬则严威。心中斯须不和不乐,而鄙诈之心入之矣。外貌斯须不庄不敬,而易慢之心入之矣。(《乐化篇》)

这里的"天"、"神"、"不言而信"、"不怒而威"都是指人的修养境界,社会的安定建筑在个人道德修养提升的基础之上,道德与艺术技巧的关系是,"德成而上,艺成而下"(《乐情篇》),"人生是由音乐而艺术化了,同时也由音乐而道德化了。这种道德化,是直接由生命深处所透出的'艺术之情',凑泊上良心而来,化得无形无迹"①。

礼、乐异同。礼与乐是有密切关系的,"故钟、鼓、管、磬,羽、龠、干、戚,乐之器也;屈伸俯仰,缀兆舒疾,乐之文也;簠、簋、俎、豆,制度文章,礼之器也;升降上下,周还裼袭,礼之文也"(《乐礼篇》)。礼与乐又是有区别的:目的不同,"乐者为同,礼者为异","礼"强调人与人之间的等级差异,"乐"则使不同等级的人达于和谐;追求不一,"乐者,天地之和也;礼者,天地之序也"(《乐论篇》),"礼"是仪式化了的乐,"乐"是审美化了的礼;途径不一,"乐由中出。礼自外作。乐由中出,故静;礼自外作,故文"(《乐论篇》),乐是从内感发,礼是从外规范;内涵有异,"仁近于乐,义近于礼"(《乐礼篇》),从内感发,便培养出个体胸襟气象,从外规范,便懂得约束自己;礼乐不可偏废,"乐胜则流,礼胜则离。合情饰貌者,礼乐之事也。礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣;好恶著,则贤不肖别矣;刑禁暴,爵举贤,则政均矣。仁以爱之,义以正之,如此,则民治行矣"(《乐论篇》),"乐胜"、"礼胜"都不是理想境界,礼乐相济,方能建立起等级分明、秩序谨严、上下和谐的社会。因此,礼、乐的最高境界是相辅相成,臻于大和,"大乐必易,必简。乐至则无怨,礼至则不争。揖让而治天下者,礼乐之谓也"(《乐论篇》)。

礼、乐、刑、政的关系。作者强调音乐为政治服务,认为礼、乐、刑、政相辅相成,"礼以道其志,乐以和其声,政以一其行,刑以防其奸。礼、乐、刑、政,其极一

① 徐复观:《中国艺术精神》,上海:华东师范大学出版社2001年版,第16页。



也”，“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼、乐、刑、政，四达而不悖，则王道备矣”(《乐本篇》)。礼、乐与刑、政，手段不一，目的却是一个：协调各种关系，建立王道社会。音乐是社会政治的反映，“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣”(《乐本篇》)。由此，作者得出“生民之道，乐为大焉”(《乐象篇》)的结论。

与天地同和。《乐记》从天人合一的宇宙观出发，接受了先秦阴阳五行思想与《易经》阴阳二气相互作用化生万物的观点，认为“乐”取象天地，“清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨，五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常，小大相成，终始相生，倡和清浊，迭相为经”(《乐象篇》)，是阴阳五行和谐作用的产物。“乐者，天地之和也”，“大乐与天地同和”(《乐论篇》)。中国人对艺术之“和”的强调，自有其深厚反对哲学背景。《乐记》还把音乐的“和”引向政治伦理，“和”即“乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”(《乐象篇》)的政治局面，把音乐现象与自然现象、社会现象混为一谈，把音乐的作用夸大到可以左右自然与社会的变化，就把音乐绝对化、神秘化了。我国古代艺术与自然、与社会“和”的关系从此确立。

雅乐与俗乐。作者宣扬的“乐”不是俗乐，而是“宗庙之乐”，是“雅颂之声”：“故听其雅颂之声，志意得广焉；执其干戚，习其俯仰屈伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。故乐者，天地之命，中和之纪，人情之所不能免也。”(《乐化篇》)庙堂之上以正纲纪的严肃音乐，能够使人“志意得广”，“容貌得庄”，“行列得正”，“进退得齐”，言行符合君子风范。作者还假托魏文侯与子夏对话，借子夏之口，把对肃静雍和音乐的推崇和对民间音乐的贬谪阐发了出来：“郑音好滥淫志。宋音燕女溺志。卫音趋数烦志。齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。《诗》云：‘肃雍和鸣，先祖是听。’夫肃，肃静也；雍，雍和也。夫敬与和，何事不行？”(《魏文侯篇》)表现出作者对雅乐的推崇和对俗乐的贬抑。

(三)《乐记》理论的得失

《乐记》强调的言志缘情、经世济用亦即他律论，长期主导着中国艺术，成

为中国艺术几千年来的主旋律。但是,《乐记》不是把音乐作为审美对象,而是过分强调音乐与伦理道德、社会政治的关系,强调音乐的内容,漠视音乐的形式,把音乐视为教化的手段、政治的工具,必然以德抑情,以道制欲,使音乐沦为礼的附庸、政治的奴婢,导致音乐的单一性,限制了音乐特别是民间音乐的发展。其实,不同音乐有不同适应性,《乐记》也不得不承认"宽而静,柔而正者宜歌颂;广大而静,疏达而信者宜歌大雅;恭俭而好礼者宜歌小雅;正直而静,廉而谦者宜歌风;肆直而慈爱者宜歌商;温良而能断者宜歌齐"(《师乙篇》),不得不承认宫廷音乐内容、音调和演奏诸方面的限制,不比有感而发、缘情而生的俗乐,更受到百姓欢迎。魏文侯"端冕而听古乐,则唯恐卧;听郑卫之音,则不知倦"(《魏文侯篇》),从一个侧面反映出非正声的"郑卫之音"甚至受到统治者欢迎的事实。

《乐记》与古希腊亚里士多德《诗学》分别是中西方最早的艺术理论著作。它们都肯定艺术是真、善、美的统一,《乐记》更强调善,强调"乐与政通",强调艺术对情感的塑造作用,《诗学》则强调真,强调艺术对自然的模仿,重视艺术的认识模拟功能;它们都提出美在和谐,《乐记》所说的和谐侧重于社会伦理,《诗学》所说的和谐则主要指形式。《乐记》主要是对音乐艺术的理论概括,重视情感,偏重表现;《诗学》则是对悲剧艺术的理论概括,重视模仿,偏重再现。它们对中西方艺术的风格形成产生了深远的影响。①

汉人的音乐论著还有:扬雄《琴清英》、刘向《琴录》、蔡邕《琴操》等。由于礼、乐不可分割,所以《史记·礼书》也兼有论乐的内容。

二、舞蹈理论第一篇——《舞赋》

东汉傅毅著《舞赋》,是我国传世最早的舞蹈艺术专论。它用细腻生动的文字,描写了汉代流行的般鼓舞和长袖舞,记载了民族舞蹈成熟阶段的风貌。序言道:"楚襄王既游云梦,使宋玉赋高唐之事。将置酒宴饮,谓宋玉曰:'寡人

① 《乐记》,[清]阮元校刻:《十三经注疏》,北京:中华书局1980年版,影印本;蔡仲德:《中国音乐美学史资料注释》,北京:人民音乐出版社1990年版;吉联抗译注、阴法鲁校订:《乐记》,北京:人民音乐出版社1980年版互校。〔古希腊〕亚里士多德著、罗念生译:《诗学》,北京:人民文学出版社2002年版。

欲觞群臣，何以娱之？'玉曰：'臣闻歌以咏言，舞以尽意。是以论其诗不如听其声，听其声不如察其形。激楚、结风、阳阿之舞，材人之穷观，天下之至妙。噫，可以进乎？'王曰：'如其郑何？'玉曰：'小大殊用，郑雅异宜；弛张之度，圣哲所施。是以《乐》记干戚之容，《雅》美蹲蹲之舞，礼设三爵之制，《颂》有醉归之歌。夫咸池、六英，所以陈清庙、协神人也。郑卫之乐，所以娱密坐、接欢欣也。余日怡荡，非以风民也，其何害哉！"①傅毅借这段对话，指出舞蹈是比诗歌、音乐更能表达情感的艺术形式。他把郑卫之乐与中原传统的雅颂之乐区别开来，雅颂之乐的功能是施教化、协政治，郑卫、激楚之乐不承担政治教化的任务，其功能是娱人。傅毅《舞赋》标志着汉人对舞蹈表情功能和民族形式的自觉追求，对舞蹈精神境界的高度把握，意味着舞蹈摆脱了政教束缚，走向了独立。

三、书体的变革和书论的开创



图三六三：汉《曹全碑》

秦王朝统一六国文字，李斯等人改大篆为规范统一的小篆（又称"秦篆"），从存世《泰山刻石》、《琅玡刻石》中，可见秦篆横平竖直、布白整齐、转折遒劲、结体端严的官方书风，它是秦大一统气度的反映。秦狱吏程邈所创隶书，一改秦篆的书写难度，成为汉魏通行的文字。隶书扬弃了金文的象形因素，突出了书写意趣和间架结构的抽象美，使书法实现了对形质的超越，因此，隶书对于书法成为独立艺术、对于引发中国书画深层次的变革，有着超越实用价值的意义。

东汉兴起刻碑之风，著名碑刻有：《石门颂》、《礼器碑》、《乙瑛碑》、《华山碑》、《史

① ［汉］傅毅：《舞赋序》，《文选》卷十七，上海：上海古籍出版社 1997 年版。

晨碑》、《张迁碑》、《曹全碑》等。这些石碑，一变汉简天真随意之书风，或以方笔取势，如《张迁碑》笔力雄厚，沉雄方正；或以圆笔取势，如《曹全碑》字体扁平而中宫紧缩，如风摆杨柳，气象和煦（图三六三）。熹平四年（175 年）刻石 46 块，史称《熹平石经》，开后世刻石经之先河；摩崖石刻也自东汉开始。

东汉史游解散隶体，创急速写就的章草，写《急就》章，经杜操、张芝等再创，一变而为今草，魏之钟繇完善了对楷体的创造，对后世影响极大。庾肩吾概括这段历史道：

寻隶体发源秦时，隶人下邳程邈所作，始皇见而奇之。以奏事繁多，篆字难制，遂作此法，故曰隶书，今时正书是也。草势起于汉时，解散隶法，用以赴急，本因草创之义，故曰草书。汉章帝建初中，京兆杜度（操）[①]始以善草知名，今之草书是也。（[梁]庾肩吾《书品》）

以上可见，秦汉至三国，是中国书体大变革的时代，结构简化的同时，审美不断升值，预示着书法即将独立成为艺术。因此，秦汉是中国书法艺术的开创时期。汉人对书法形式和本质的自觉探讨，又意味着书论走向独立，因此，汉代又是书法艺术理论的开创时期。

汉安帝时，崔瑗撰《草书势》，成为我国艺术理论发展史上第一篇论述书法艺术的文章。它以感性、生动的譬喻，褒扬草书是“爱日省力”的“纯简之变”，概括了草书“俯仰有仪，方不中矩，圆不幅规，抑左扬右，望之若欹”的结构特征和“竦企鸟跱，志在非移，狡兽暴骇，将驰未奔”的运动特征。作者对草书“势”的强调，开创了“书法以势为先”理论（[清]康有为《广艺舟双楫》）的先河。其后，赵壹从书法的教化功能出发，写《非草书》一文。他率先提出草书的产生在“秦之末”，认为杜度、崔瑗、张芝的草书，是“博学余暇，游手于斯”，若不得博学，盲目效法，“反难而迟，失旨多矣”。崔、赵二人对草书的议论，反映了人们对新兴草书的关注。[②]

东汉许慎著小学训诂之书《说文解字》，其《叙》有重要的书法理论价值。它提出“指事”、“象形”、“形声”、“会意”、“转注”、“假借”六书说，高度概括了中

① 杜操，字伯度，东汉书法家，魏晋人避曹操讳，称其杜度。

② [汉]崔瑗《草书势》，收入《晋书》卷三十六，为西晋卫恒《四书体势》编入。



国文字不同于西方文字的基本特点。许慎还认为,“书者,如也”,被清人引申为主体人格的外化,“书,如也。如其学,如其才,如其志,总之曰如其人而已”([清]刘熙载《艺概·书概》),书者主体的人格精神,受到历代书家的高度重视。

东汉蔡邕擅隶书而创飞白,著《笔赋》、《九势》、《笔论》、《篆势》[①]等,其中虽有伪托,其理论体系则比崔瑗完备。《笔赋》提出了“书乾坤之阴阳”这一重要命题,书法就是要用线条表现宇宙间阴阳相生、变化不居的过程。《笔论》则提出,书法的形势从宇宙本体中获得,“为书之体,须入其形,若坐若行,若飞若动,若往若来,若卧若起,若愁若喜,若虫食木叶,若利剑长戈,若强弓硬矢,若水火,若云雾,若日月,纵横有可象者,方得谓之书矣”。只有具备审美心胸的人,才能进入书法创作,“书者,散也。欲书,先散怀抱,任情恣性,然后书之”。蔡邕把书法的“情”、“性”作为首要问题提了出来,“夫书,先默坐静思,随意所适,口不出言,气不盈息,沉密神彩,如对至尊,则无不善矣”,把艺术创作主体的精神状态与心理状态上升到理论高度来认识。《九势》谈转笔、藏头、护尾等九种笔势,强调“书肇于自然”。明人解缙说,“书自蔡中郎邕,……遂为书家授受之祖”,正是指蔡邕的理论从“字”自觉上升为“书”,把握住了书法创作中的宇宙大生命精神而言的。但是,蔡邕《笔论》所言,与《笔赋》中“书乾坤之阴阳,赞三皇之洪勋;叙五常之修德,扬荡荡之典文;纪三王之功伐兮,表八百之肆觐;传六经而缀百氏兮,建皇极而叙彝伦”等儒家冠冕堂皇之语,几不类一人所言。汉儒开始触摸到了艺术的本质,却又不得不用儒家说教把理论装扮起来。这是蔡邕书论思想不一的原因所在。

① 《篆势》,《晋书·卫恒列传》言为卫氏所著。



第四章　玄风佛雨下的三国两晋南北朝艺术

汉末董卓乱纲，封建割据趁势蜂起。为扩张政权，曹操明确提出“唯才是举”，“不仁不孝，而有治国用兵之术”者可用（[西晋]陈寿《三国志·魏志·武帝纪》裴注），曹魏政策给儒家文化以致命的一击。接踵而来的是司马氏的黑暗统治和南北朝的频繁更替，中国社会三百多年分大于合，乱大于治。人口的大迁徙造成民族的大融合，西域人氏大量进入中原，北魏都城洛阳，“附化之民，万有余家”（[北魏]杨衒之《洛阳伽蓝记》卷三），南北文化经历了前所未有的大交流大传播大融合大碰撞大裂变。西晋崩溃，晋室和上层士族南渡以后，为南方文化同化，尊奉礼法的致用型艺术转向了超越名教的自娱型艺术。佛学与六朝玄学遇合，艺术不再是汉代艺术对客观事物的着力铺陈，不再是汉代艺术的气势与古拙，而显示出潇洒俊逸、传神通脱的一代新风。道释画流行，成为唐朝道释壁画高潮的前奏。如果说先秦两汉艺术从属于政治，个体审美还不完全自觉的话，六朝则实现了审美的自觉，艺术被士子作为生命载体来把握，充满了对生命的关切和对审美的关注。如果说先秦两汉艺术宏大，却缺少个体的人格表现，六朝艺术则让我们清楚地看到艺术家的仪容风貌、举止情感，看到活生生的“这一个”，它“启显的虚灵的本体世界，为艺术开导了一种不同于秦汉的新的形而上追求，使重有、重实、重满的汉代艺术转为体无、味道、重韵的六朝艺术”①。所以，人们常以“六朝烟水”来形容六朝艺术。宗白华对比魏晋与前、后朝代的不同说：

> 这时代以前——汉代，在艺术过于质朴，在思想定于一尊，统治于儒教；这时代以后——唐代，在艺术过于成熟，在思想又入于儒、佛、道三教的支配。只有这几百年间是精神上的大解放，人格上、思想上的大自由，

① 彭吉象主编：《中国艺术学》，北京：高等教育出版社 1997 年版，第 47 页。



人心里面的美与丑、高贵与残忍、圣洁与恶魔，同样发挥到了极致。这也是中国周秦诸子以后第二度的哲学时代，一些卓越的哲学天才——佛教的大师，也是生在这个时代。

进而认为，魏晋精神接近16世纪的文艺复兴，文艺复兴"所表现的美是浓郁的、华贵的、壮硕的，魏晋人则倾向简约玄澹、超然绝俗的哲学的美"①。邓以蛰则对比汉与六朝艺术道，"盖汉取生动，六朝取神耳"②。而在北方，连年战乱使百姓流离失所，刚刚进入中原的佛教弥补了人们的心理空缺，于是，佛教以强劲势头迅速传播，与本土艺术混交出新的艺术形式。佛教带来三种新的建筑样式：寺院、石窟、佛塔。丝绸之路沿线，凿造了大量宗教石窟，寺院、佛塔一步步中国化，造物艺术中，莫不可见佛教传入的印记。

如果说汉代和汉代以前，艺术理论受着政治的、哲学的干预，尚处于非自觉的阶段，连年战火则使士子们自觉思考并且把握短暂的人生，"死生亦大矣，岂不痛哉！"背后，是"群籁虽参差，适我无非新"的洒脱。玄学和佛学更推动了艺术理论自觉向深度开掘。魏曹丕《典论·论文》、晋陆机《文赋》、宋宗炳《画山水序》和王微《叙画》、南齐谢赫《画品》、齐梁间刘勰《文心雕龙》、梁钟嵘《诗品》等一大批代表魏晋精神的艺术理论著作先后问世，先秦美学中"形"、"气"、"全"、"粹"等审美范畴，到此转化为"风"、"神"、"骨"、"韵"等审美范畴，诞生了"气韵生动"、"声无哀乐"、"传神写照"、"澄怀味象"等一系列重大的艺术理论命题，对后世艺术和艺术理论产生了极为深远的影响。其中，《文心雕龙》的体大思精、《画品》六法的影响之大，成为中国古代艺术理论高高树起的里程碑。

第一节　玄、佛二学与魏晋风度

宗白华说，"汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代，因此也就

① 宗白华：《论世说新语和晋人的美》，见《艺境》，北京：北京大学出版社1989年版，第126页。
② 邓以蛰：《画理探微》，刘纲纪编：《邓以蛰美术文集》，北京：人民美术出版社1993年版，第87页。

是最富有艺术精神的一个时代"[①]。历代文人总是无限羡慕地追溯和回忆起这一时代。

一、玄学与佛学——魏晋艺术的灵魂

玄学，即玄远之学。它由老庄哲学发展而来，其主题是对人生价值的思考，其形式则是清谈。魏晋清谈上承汉末清议。狭义的清谈指有关三玄(《老子》、《庄子》、《周易》)的议论，广义的清谈遍涉儒、道、佛三家言论。清谈成为魏晋士子逃避苦难现实的防空洞，清谈者常常手执麈尾[②]侃侃而谈，以表现清虚飘逸、潇洒通脱的风度气质。

魏晋玄学有两派。魏正始间，以王弼为首的一派"贵无"，强调宇宙本体是形而上的"道"；西晋元康时，以郭象为首的一派"崇有"，强调世间万物自身的存在和变化。两派从不同侧面影响了当时和后世的艺术家，一方面重视形而上的"道"的追求，一方面重视万物的感性存在。何晏和王弼分别提出了圣人无情论和圣人有情论。王弼说："圣人茂于人者，神明也；同于人者，五情也。神明茂，故能体冲和以通无；五情同，故不能无哀乐以应物。然则圣人之情，应物而无累于物者也。今以其无累，便谓不复应物，失之多矣。"([晋]何劭《王弼传》)圣人不是没有喜怒哀乐之情，只不过他能用高于常人的智慧(神明)，使情感不为外物所累罢了。人的七情六欲得到承认，标志着魏晋人挣脱了大一统的桎梏，主体意识觉醒。它为魏晋崇情思潮开启了闸门。如果说秦汉人注重社会的价值，魏晋人则注重自我人生的价值；如果说汉儒着力塑造大一统的群体人格，魏晋士子则着力于个体人格理想的实现，哲学观从汉人的宇宙论转向了玄学思辨的本体论。

儒家说，"天下有道则现，无道则隐"(《论语·泰伯》)，"用之则行，舍之则藏"(《论语·述而》)，"穷则独善其身，达则兼济天下"(《孟子·尽心章句上》)。可见，避世思想并非道、佛专有，也是儒家自我调节的手段。所以，中

① 宗白华:《论世说新语和晋人的美》，见《艺境》，北京:北京大学出版社 1989 年版，第 126 页。
② 麈尾:一种驼鹿毛做成的拂尘。

国士子往往徘徊于儒、道之间，“形在江海之上，心存乎魏阙之下”（[梁]刘勰《文心雕龙·神思》）。面对强大的中国文化，佛教进入中国以后，不得不援引老庄，调和儒、道，走中国化的道路。因此，三国两晋南北朝，又是儒、道、佛相互颉颃和调和的时代，“道、佛教义虽不相同，但它们注意自然节奏、追求与宇宙相和谐的精神却是一致的。所以，佛与道虽互相攻击，而魏晋玄学与六朝佛性却相互融合，相互补充，共同建立起新的艺术精神空间，使‘乐’（艺术）不再附庸于‘礼’，而有了一个独立的瑰丽有情的世界”①。东晋，在文化昌明的南朝建康（今南京）地区，出现了顿悟成佛论。僧竺道生（355—434）说，“一切众生，莫不是佛，亦皆泥洹”（[晋]竺道生《法华经疏·见宝塔品》）。在竺道生看来，只要人一旦觉悟佛性为自己本有，佛性就能常驻。也就是说，众生皆能成佛。于是，教化成性变为顿悟成性，人格理想从儒家的成圣变为成佛，“青青翠竹，总是法身，郁郁黄花，无非般若”。玄学和佛学从深层影响了魏晋士子的人生观，铸造出南方士子玄淡清远的生活情趣和萧条高寄的理想人格，也铸造出魏晋艺术的灵魂。

二、魏晋风度与审美人生

魏晋人把东汉以政治为目的的人物品藻引向了审美，具备了突破形模、审视人物精神美的自觉意识。嵇康“肃肃如松下风”，王恭“濯濯如春月柳”，会稽王“轩轩如朝霞举”（《世说新语·容止》）。“松下风”、“春月柳”、“朝霞举”难以摹形，却比形模更令人想见其清朗飘逸的神采气质。对于晋人，名位、功业和道德、操守不再重要，人们羡慕的是人的才情、智慧、精神、风貌、修养、格调，是飘逸的神情、超迈的举止、高洁的情怀、高远的气质。这就是后人追慕的“魏晋风度”。“竹林七贤”是魏晋风度的典型代表。嵇康率性任情，“非汤武而薄周孔”，“越名教而任自然”（[晋]嵇康《与山巨然绝交书》），被司马氏以“言论放荡，非毁典谟”的罪名诛杀；阮籍对司马氏采取虚与委蛇的态度，“发言玄远，口不臧否人物”，得以幸免于祸。七贤之外，更有陶潜，

① 李希凡：《把握传统才能瞩目未来》，《文艺研究》1999年第3期。

平淡冲和,皈依自然,“见树木交荫,时鸟变声,亦复欢然有喜。尝言五六月中,北窗下卧,遇凉风暂至,自谓是羲皇上人”([晋]陶潜《与子俨等书》)。魏晋士子以不同的外化形式代表了魏晋风度,为艺术冲破束缚、传达个性辟出一方自由天地。

继魏刘劭著《人物志》以后,南朝刘义庆召集门人编辑志人小说《世说新语》。它以极为简洁的笔墨,记载了魏晋名士的玄言妙谈和奇特举止,写活了魏晋士子放诞自由的主体精神和高蹈玄远的人生情怀,把审美性质的人物品藻提高到空前也是绝后的程度。其各篇,都贯穿着一个“情”字。阮籍丧母,却饮酒食肉,“散发坐床,箕踞不哭”,然而,“悲来一号,呕血数升”;“王子猷居山阴,……忽忆戴安道,时戴在剡,即便夜乘小船就之。经宿方至,造门不前而返。人问其故,王曰:‘吾本乘兴而行,兴尽而返,何必见戴!”([南朝]刘义庆《世说新语·任诞》)世俗的礼节不再重要,重要的是直达性情的本真。支道林好鹤,见鹤剪翮后垂头丧气,于是推己及鹤,待鹤翮养成,又将其放飞,所重者非鹤,重视的是自由的生命精神。桓温问殷浩:“卿何如我?”殷浩答:“我与我周旋久,宁作我!”殷浩充分肯定自我,置儒家礼教的温良恭俭于不顾。“桓公北征,经金城,见前为琅玡时种柳皆已十围,慨然曰:‘木犹如此,人何以堪!’攀枝执条,泫然流泪”,武将也风致缥缈,不能忘情。正如王戎说,“情之所钟,正在我辈”(《世说新语·伤逝》)。如果说先秦美学社会化,魏晋美学则个性化了;如果说汉人为朝廷、为父母而活,魏晋人则为自己而活,为情而活。魏晋士子的情感是审美的情感,魏晋士子的人生是审美的人生。他们终于认识到,功名利禄、荣华富贵统统不过是过眼烟云,只有独立的人格和不累己的生活,才是应该追求的人生。魏晋士子表现出的精神意趣和人格风范,影响了整个封建社会知识分子的人生态度和人格追求。以致明人说:“今古风流,惟有晋代”([明]王思任《世说新语·序》)。

第二节　南方六朝艺术

江南东吴、东晋和宋、齐、梁、陈,史称六朝。由于晋室南迁,政治中心南移,文化中心也随之南下。南渡士族的后代沉浸于江南秀色,又受南方盛行的



老庄思想浸淫，精神转向自由，情感转向审美，气质发生了根本变化。如果说晋元帝司马睿“徙镇建康，吴人不附”，而于“三月上巳，帝亲观禊，乘肩舆，具威仪”是一种政治行为的话，半个世纪以后，王羲之于兰亭修禊，已经完全是一种显露个体精神的审美活动了。因此，东晋艺术家往往集中于门阀士族之家，如琅玡王氏中的王廙、王羲之、王献之等，陈郡谢氏中的谢道韫、谢灵运等。士族后代的诗画，不再是汉赋大壮，也不再是建安风骨，而见纯粹的江南艺术精神，生命哲学取代了政治哲学和伦理哲学。六朝都城建康成为南方士子艺术的中心，王羲之、王献之的字，顾恺之、陆探微、张僧繇的画，戴逵父子的雕塑，嵇康的曲，还有青瓷、画像砖等等，共同表现出这一时代艺术崇玄、崇佛、崇情的特色。其中，晋人书法集中体现了这一时代艺术简约玄澹、超然绝俗、潇洒流丽的美，是六朝时代精神的典型写照。中国的文人艺术于六朝就已经滥觞，而为隋唐强大的政教氛围阻隔，至宋朝才走上逻辑发展的轨道。

一、超妙的书法和音乐

秦汉书法情感追求尚未完全自觉，还不能说是严格意义的艺术，汉末士子钻研书法，才到了“夕惕不息，仄不暇食”（[东汉]赵壹《非草书》）的程度。魏晋士子在书法中自觉倾注了生命情感，倾注了形式追求。传东晋王廙说：“画乃吾自画，书乃吾自书”，“学书则知积学可以致远”（[唐]张彦远《历代名画记》卷五《晋·王廙》），晋人对书法艺术的追求，上升到了自觉表现自我、积学致远的层次，使以往作为礼教工具的书法，成为畅神适意的自娱形式。流婉的行书契合士子风度，奔放的草书更鲜明地传达了士子个性，线条节奏流动，如天地间气在运行，书法成为魏晋士子表现玄远人生境界的最佳形式。

今存晋人书法多为私人信札，随意写就，天机自露。欧阳修言：

> 余尝喜览魏晋以来笔墨遗迹，而想前人之高致也。所谓法帖者，其事率皆吊哀、候病，叙睽离、通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已。盖其初非用意，而逸笔余兴，淋漓挥洒，或妍或丑，百态横生，披卷发函，烂然在目，使人骤见惊觉，徐而视之，其意态愈无穷尽。故使后世得之以为奇

玩，而想见其人也。①

魏之钟繇和索靖、西晋陆机、东晋二王②和王珣、南朝陶弘景等是著名书家，他们的书法标志着书体变革过后，中国书法艺术的全面成熟。东晋二王行草代表了魏晋书法的最高成就。



图四二一：[晋]王羲之书《十七帖》
上海图书馆藏拓片

王羲之(307—365)，字逸少，官至右军将军，世称"王右军"，有真书《黄庭经》、《乐毅论》，行书《十七帖》(图四二一)、《兰亭序》(摹本)等传世。《十七帖》从章草脱出；《兰亭序》28行、324字，似正反倚，偃仰顾盼，神清气朗，潇洒俊逸，直通魏晋南方士子的精神气度，与序文超然绝俗的心态合拍。梁代人评"羲之书字势雄逸，如龙跳天门，虎卧凤阙"([梁]萧衍《梁武帝书评》)，唐人称其正体是"书之圣"，其"草行杂体，如清风出袖，明月入怀"，是"草之圣"([唐]李嗣真《书后品》)。唐太宗对其书法爱不释手，下令"兰亭茧纸入昭陵"，致使《兰亭序》只存摹本。其子王献之，南朝时声誉在乃父之上，因其多用侧笔，呈外拓之势，"失于惊急，无蕴藉态度"，唐太宗时，被抑于乃父之下。《鸭头丸帖》两行15个字，字体欹侧，俯仰含情，疏朗多姿，神采俊发。"谢安尝问子敬：'君书何如右军？'答云：'故当胜。'安云：'物论殊不尔。'子敬答曰：'世人哪得知！'"([刘宋]虞和《论书表》，见《法书要录》)王献之敢置尊亲于不顾，视自己书法在乃父书法之上，正可见东晋士子藐视陈腐礼教的自由精神。

---

① [宋]欧阳修：《集古录跋尾》卷四《晋王献之法帖》，《欧阳修全集》第五册，北京：中华书局2001年版，第264页。

② 二王：指王羲之、王献之，世称羲之为"大王"，献之为"小王"。



二王以外，陆机《平复帖》萧散自然，王珣《伯远帖》从容洒脱，陶弘景《瘗鹤铭》简远有隐逸气，“晋人风流，宛然在目”。宗白华说：

> 晋人风神潇洒，不滞于物。这优美的自由的心灵找到一种最适宜于表现他自己的艺术，这就是书法中的行草。行草艺术纯系一片神机，无法而有法，全在于下笔时点划自如，一点一拂皆有情趣，从头至尾，一气呵成，如天马行空，游行自在……这种超妙的艺术，只有晋人萧散超脱的心灵，才能心手相应，登峰造极。①

东晋书家多善画。王廙“过江后为晋代书画第一”，王羲之“书既为古今之冠冕，丹青亦妙”（[唐]张彦远《历代名画记》· 卷五《晋·王羲之》）。书与画在书法独立之初就紧密携手，预示着后世文人画中书画携手的必然趋向。

先秦以来，琴乐是中国文人必备的修养，古琴的功能不在娱人，而在娱己，不是大众化的，而是个性化的：决定了它含蓄内向的审美特征。汉末魏晋，社稷危亡，身家难保，琴乐不再受礼乐羁绊，而成为士子游心太玄的方式，由此进入了我国琴乐创作和古琴理论的盛期。“建安七子”之一的阮瑀，子阮籍、孙阮咸均以琴艺著名，后世乐器“阮咸”即因人得名；阮籍著琴曲《酒狂》，以抒发身遭世弃的悲怆；嵇康写《琴赋》及琴曲《嵇氏四弄》，而“临刑东市，神气不变，索琴弹之，奏《广陵散》”②（[南朝]刘义庆《世说新语·雅量》）；陶潜“不解音声，而蓄素琴一张，无弦，每有酒适，辄抚琴以寄其意”（[梁]沈约《宋书 · 陶潜传》）：音乐与玄学一体化了。

汉魏以降，清乐兴盛起来，“又今之清乐，实由铜爵（雀），三祖风流，遗音盈耳，京洛相高，江左弥贵”（[梁]萧子显《南齐书·王僧虔传》）。也就是说，南朝人认为清乐源于曹操父子铜雀台上的歌舞伎表演；一说“清乐者，南朝旧乐也……后魏孝文、宣武用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐”（[后晋]刘昫等《旧唐书·音乐志》），因其初为南方民间流传的表演性乐舞如《白纻舞》、《巾舞》、《明君舞》、《前溪舞》等，所以，其审美“舞人婀娜，曲有姿态……既怨且思矣，而从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比”（出处同上）。清商乐

---

① 宗白华：《论世说新语和晋人的美》，《艺境》，北京：北京大学出版社 1989 年版，第 129 页。

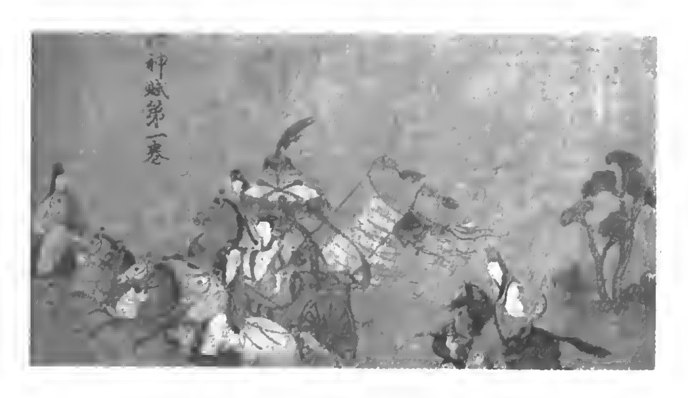
② 《广陵散》：一名《广陵止息》一般认为即《聂政刺秦王曲》，以琴独奏，亦可用器乐合奏，最早可能流行于广陵（即今扬州）一带。情感从凄清到激越，变化复杂，一反儒家的中和音乐观。

和琴乐是华夏民族音乐的代表，反映了南方士子的典型精神。

二、玄妙的人物画

三国两晋南北朝，人物画率先成熟。《历代名画记》勾勒出这一时期人物画发展的基本线索：曹魏地处北方，较多地继承了中原绘画的传统，魏帝曹髦，其迹“独高魏代”；东吴地处江南，所以，曹不兴善画烟岚流润、墨气淋漓的龙水，他率先以凹凸法画西域佛画像，被称为“我国佛画家之祖”[1]；蜀汉，诸葛亮所画《夷图》，天、地、日、月、君、臣、神、龙，无所不包，其中有楚文化和蛮夷文化的影响。

比较前代，六朝人物画题材、风格为之一变。其一，道释画流行；其二，由于画家身份的改变，出现了以士族生活、文学作品为题材的绘画，从汉画的脱略形似变为精细雅致。西晋卫协首开精细画风。弟子顾恺之，画名更在卫协之上。刘宋陆探微善画道释，将其定型为南方士大夫的“秀骨清像”，不仅成为南朝佛画的典型形象，更影响了北朝石窟造像。梁代大兴佛寺，画佛能手更多，张僧繇是其中之一。东晋顾恺之、刘宋陆探微、梁张僧繇并称为“六朝三大家”。如果说汉代画家名彪史册而不见画迹，六朝开始，留下了第一批借摹本流传的画家画迹，从而结束了只见画工之迹、不见画师之迹的历史。士子画家逐步登上画坛，撰写出一部文人画史。



图四二二：[晋]顾恺之《洛神赋图》局部

① 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 44 页。



西晋末，卫协画《七佛图》，“巧密于精思”（［晋］顾恺之《论画》），史称“古画皆略，至协始精”，“凌跨群雄，旷代绝笔”（［南齐］谢赫《画品》）。而六朝精细画风的真正完成，则是在顾恺之。为了表现魏晋风度的人物，顾恺之以与之相应的高古游丝描勾勒人物，用笔周密含蓄，用线徐缓收敛，其迹“紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也”（［唐］张彦远《历代名画记》）。《洛神赋图卷》、《女史箴图》人物形象飘逸洒脱，纯然一派魏晋玄学推崇的人物风姿，连绵不断的线条交织出韵律美，堪称《世说新语》的图说。今传宋摹本《洛神赋图》四种（图四二二），山水起伏，树木掩映，人物随赋中内容的铺陈重复出现，时间流程与空间转换融合，见中国绘画时空合一的特点。卷末绘曹植离开洛水，人、马回首却步，恰如其分地表现了《洛神赋》“揽騑辔以抗策，怅盘桓而不能去”的情景，开绘画文学化的先河。其作为背景的山石、树木、云水，处于技法尚未完全成熟的阶段。绢本设色横卷《女史箴图》12段（唐摹本9段，藏伦敦大不列颠博物馆），根据西晋张华之文进行创作，每段有箴文，可见儒家纲常名教的强大影响，魏晋并没有彻底消失，贡布里希称赞《女史箴图》“具有为我们所称道的中国艺术的全部高贵和优雅之处”①。传为顾恺之所作《列女仁智图》（宋摹本，藏故宫博物院）用笔较《女史箴图》健劲有力，其时代可能早于《女史箴图》。顾恺之画以绵密精细反叛了汉画的率意天真，六朝之后，人物画再也没有出现过如此飘逸的举止和潇洒的风度。客观地说，在顾恺之笔下，绘画还没有成为畅神自娱的工具，以至谢赫批评顾恺之“迹不逮意，声过其实”［唐］张彦远《历代名画记》卷五。

顾恺之善于捕捉对象神采，“顾长康画人物或数年不点睛，人问其故，顾曰：‘四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中’”（［南朝］刘义庆《世说新语·巧艺》）。《历代名画记》记载了顾恺之许多逸事：他擅长以细节衬托人物个性，如将殷仲堪目疾画“如轻云蔽月”，在裴楷“颊上加三毛”，顿觉“神明殊胜”；他善于将己神化入彼神，所画维摩诘，“有清羸示病之容，凭

① ［英］贡布里希著，范景中、杨思梁译：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社1998年版，第79页。

儿忘言之状”([唐]张彦远《历代名画记》卷二)。他为瓦官寺鸣刹注疏画《维摩诘》,不三日而得百万钱。因此,史称顾恺之“画绝,才绝,痴绝”(《历代名画记》卷二)。

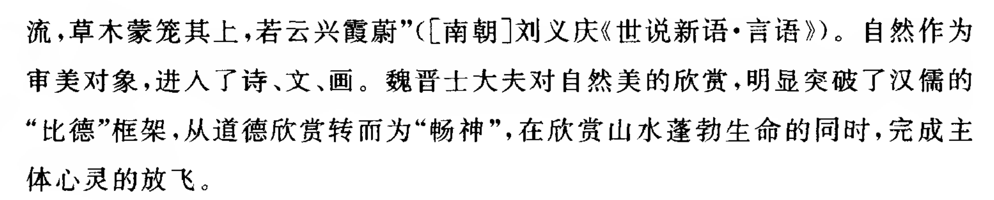
刘宋陆探微,用笔仍属“笔迹周密”的密体,唐人称其“陆公参灵酌妙,动于神会。笔迹劲利,如锥刀焉。秀骨清像,似觉生动,令人懔懔若对神明”([唐]朱景玄《唐朝名画录》),“精利润媚,新奇妙绝”([唐]张彦远《历代名画记》卷二)。陆探微在顾恺之人物画修长造型的基础上,创造了“秀骨清像”的人物造型,用以表现崇玄尚佛的六朝士子形象,南朝蔚然成风,并且极大地影响了北朝石刻。

萧梁时,张僧繇画人物,变陆探微的“秀骨清像”为“面短而艳”,变顾恺之的密体为疏体,其法被称为“张家样”,“张僧繇点曳斫拂,依卫夫人《笔阵图》,一点一画,别是一巧,钩戟利剑森森然”,“张公思若涌泉,取资天造,笔才一二,而像已应焉”([唐]张彦远《历代名画记》卷二、卷七)。点、曳、斫、拂,可见张僧繇笔锋灵活多变,改变了顾恺之线条的均等用力,形成自己奔放、疏朗的风格。张僧繇在南京一乘寺门上,用天竺法画“凹凸花”,远望画有凹凸,其实是受印度佛画重视体积表现的影响,人称一乘寺为“凹凸寺”。

六朝人物画从西晋卫协开其风气,东晋顾恺之登上峰巅,陆探微“秀骨清像”的“密体”和张僧繇“面短而艳”的疏体,则代表了南朝入隋变化的造像风格。张怀瓘评“张(僧繇)得其肉,陆(探微)得其骨,顾(恺之)得其神。神妙亡方,以顾为最。比之书,则顾、陆,钟张也,僧繇逸少也,俱为古今独绝”([唐]张彦远《历代名画记》卷六),六朝人物画三家特色,从此定论。

三、新兴的山水诗、画

农业社会的古代中国,先民受制于天,受惠于地,形成天人合一的宇宙观和特殊的山水情结。所以,中国人较早地发现了自然山水之美,中国的山水画远在西方风景画之前诞生。魏晋连年征战,士大夫崇尚老庄而眷恋山林,名士“登山临水,竟日忘归”([唐]房乔等《晋书·阮籍传》),在自然中安身立命,领略与道冥合的境界。“顾长康从会稽还,人问山水之美,顾云:‘千岩竞秀,万壑争



流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚”（[南朝]刘义庆《世说新语·言语》）。自然作为审美对象，进入了诗、文、画。魏晋士大夫对自然美的欣赏，明显突破了汉儒的“比德”框架，从道德欣赏转而为“畅神”，在欣赏山水蓬勃生命的同时，完成主体心灵的放飞。

山水诗、文均新兴于魏晋。谢灵运和陶渊明分别开创了山水诗派和田园诗派。如果说谢诗中落寞的情怀隐约未去，陶诗则完全融入了自然，“采菊东篱下，悠然见南山。此中有真意，欲辩已忘言”（[晋]陶潜《饮酒二十首》），这真意，便是作者内心深处体味到的永恒的宇宙韵律。王羲之《兰亭序》、吴均《与宋元思书》、郦道元《水经注》等脍炙人口的山水名篇，都诞生于这一时期。

魏晋山水画是处于草创阶段，还是已经成熟，学界颇有争议。张彦远说：“魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉。或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地。列植之状，则若伸臂布指。”（[唐]张彦远《历代名画记》）张彦远描述的，是山水画草创阶段的面目。证之敦煌石窟西魏山水画和顾恺之《洛神赋图》，张彦远此言不诓。而姚最写萧贲“尝画团扇，上为山川”，“咫尺之内，而瞻万里之遥；分寸之中，乃辨千里之峻”（[陈]姚最《续画品》），见山水画成熟阶段的风貌；顾恺之画云台山，更构思奇丽，布局宏大。近年发现麦积山北魏127窟盝顶之南披《睒子本生图》，绘朝臣送行、观猎、狩猎、误射睒子、睒子倾诉、国王告知其父母、国王背其父母看睒子、盲父母哭尸八个场面。画上，树木摇曳，崩砂走石。睒子利剑当胸时，天空黑云密布，大树腰折，山石崩塌，粗犷的笔触和清冷的色调渲染出凄厉的氛围，恰到好处地表现了西北景象。联系北魏孝子石棺山水背景的成熟构图，可以认为，北朝已经出现了比较成熟的山水画。所以，傅抱石说：

> 中国古代山水画史的演进是：最初随着古代人民对山川（水）形象的广泛使用，特别显现于工艺雕刻壁画诸方面。到了汉、魏，深染道家思想的影响，已在绘画题材中与人物、畜兽等分庭抗礼，各占一席；这是中国山水画的胚胎时期。晋室过江以后，社会思想与自然环境的浸淫涵泳，以色为主的山水，遂告完成。自此至隋，山水画家有顾恺之、宗炳、王微、张僧繇、展子虔诸人，尤以顾恺之的《画云台山记》和展子虔的“青绿着色”为画学、画体的前驱，这是中国山水画的成立时期。盛唐以后，是中国山水画

的发达时期。简言之:即中国的山水画,胚胎于汉魏,成立于东晋,而发达于盛唐①。

围绕魏晋山水画是草创还是成熟的不同意见,各据一理,只能说明艺术现象是纷繁复杂的,不同地区情况不一,即使在同一时代,不同地区、不同人看到的,也完全可能有高下先后的差异。

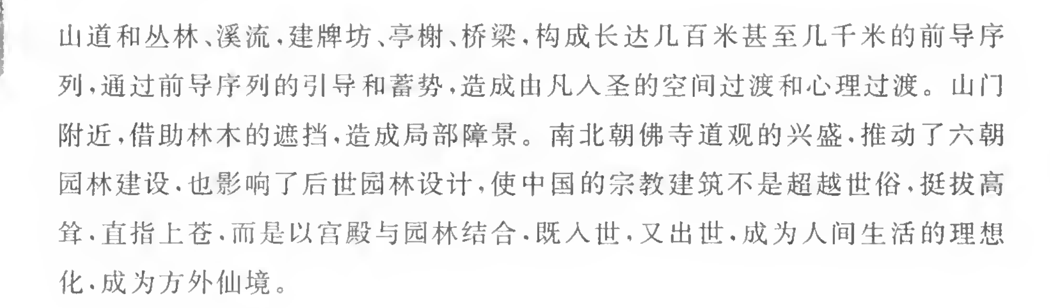
四、写仿自然的园林

园林是人类在现实生活之外延伸出的理想空间。早在甲骨文中,便出现了"囿"字,贾公彦疏,"古谓之囿,汉家谓之苑","囿"与"苑"都是人工围起的林木茂盛之地,供帝王、诸侯进行狩猎和举行仪式。它是中国园林的滥觞。秦汉皇家园林,以人工造山挖池、模拟自然为主要造园手法。秦始皇开上林苑,堆土为蓬莱三山;汉武帝续开上林苑,"营建章、凤阙、神明……象海水周流方丈、瀛洲、蓬莱"([汉]班固《汉书·扬雄传》),以园林象征大一统的政治局面。一池三山的园林模式对后世影响深远,我国园林模山范水的基本格局就此形成。

南朝,皇家园林与私家园林并存。如梁简文帝在金陵筑华林园,梁元帝在江陵筑湘东苑,谢灵运在永嘉建东山别业,王羲之在兰亭修禊,顾辟疆在吴中造辟疆园等。比较前朝园林,六朝园林的突破在于文人园林的出现,造园手法从模拟自然转向写仿自然。华林园是六朝最大的皇家宫苑,简文帝本身就是一个文人,华林园完全不同于秦汉皇家园林的兴造意匠,而是亲和自然"觉鸟兽禽鱼,自来亲人"([南朝]刘义庆《世说新语》)。南朝造园之风影响了北朝,北朝时洛阳"高台芳榭,家家而筑;花林曲池,园园而有"([北魏]杨衒之《洛阳伽蓝记》)。到此,中国园林不再是秦汉皇家宫苑的法天象地,包容万有,也不再是讲制度、讲气势,而是趣味天然。

自东汉张道陵创建道教以来,道教尊黄老而远世俗,将道观建于名山之中。佛教从4世纪"净土"派创始人惠远建庐山东林寺开始,也远离闹市选择山地建寺。因此,名山中寺观迭兴。山林中的寺观,一般都巧借山势,沿蜿蜒

① 傅抱石:《中国古代山水画史的研究》,上海:上海人民出版社1960年版,第46页。



山道和丛林、溪流，建牌坊、亭榭、桥梁，构成长达几百米甚至几千米的前导序列，通过前导序列的引导和蓄势，造成由凡入圣的空间过渡和心理过渡。山门附近，借助林木的遮挡，造成局部障景。南北朝佛寺道观的兴盛，推动了六朝园林建设，也影响了后世园林设计，使中国的宗教建筑不是超越世俗，挺拔高耸，直指上苍，而是以宫殿与园林结合，既入世，又出世，成为人间生活的理想化，成为方外仙境。

五、玄谧的青瓷

魏晋以前，从商到东汉，先民经过了从烧陶到烧瓷的长期摸索。陶器的烧制材料是黏土，烧造温度在700℃左右，1000℃以下，表面有的挂釉，有的不挂釉，胎质疏松吸水，敲击声音闷浊；瓷器的烧制材料是高岭土（即瓷土），含有比黏土多得多的长石、硅、铝等成分，烧造温度在1000℃以上，表面挂釉，胎质细腻，不吸水，敲击声音清脆。由陶到瓷，其间并不是骤然变化的，先民在造陶的过程中，精选泥土，改进窑口，掌握火候，逐步烧制出瓷器。商代已经烧制出釉陶，或称“原始青瓷”；东汉末期，在浙江余姚、上虞、慈溪等地，创烧出人类历史上真正的瓷器。从此，中国进入了陶、瓷并举的时代。六朝，青瓷完全成熟，瓷器成为人们生活的必需品，成为中国造物艺术中颇具代表性的门类。



图四二五 1：西晋青瓷羊座
江苏南京出土

六朝青瓷的最大特点是：把器皿与动物造型完美地结合起来，达到实用与装饰的完美统一。魂瓶又称谷仓罐，瓶口上堆塑楼阁人物、飞禽走兽，是东吴到西晋青瓷特有的造型之一；盘口壶、鸡头壶、莲花尊、虎子等，则是六朝最为流行的瓷器造型；上端有口的

青瓷器，有些是水注，有些则可能是长明灯[1]。如青瓷羊座（图四二五 1）、青瓷熊灯、青瓷辟邪、蛙形水注、鳖形水注等，用捏塑、模印、堆塑、压印、刻划、雕镂、点彩等手法装饰。在六朝青瓷上，原始陶器神秘的象征纹样不复再现，有宗教意义的莲花纹、忍冬纹等，成为富有时代特征的普遍装饰（图四二五 2）。植物进入装饰纹样，标志着自然美开始引起人们的审美关注。



图四二五 2：梁莲花尊
江苏南京出土

浙江越窑青瓷为六朝青瓷翘楚，窑址见存于上虞县和余姚上林湖畔。其造型饱满浑厚又端庄挺秀，色泽温润，趣味玄谧清远。越窑瓷器的冰肌玉质与玄学的意味相合，迎合了六朝士子的审美，越窑青瓷蕴含的，正是六朝这个时代的哲学观念。

六、飞扬潇洒的画像砖

六朝画像砖流丽潇洒，飞扬灵动，一反汉代画像砖石的古拙天真。南京西善桥出土画像组砖《竹林七贤与荣启期》（图四二六），以一面砖墙模印出紧劲绵密的线画：树下，嵇康头发蓬乱，袒胸露足，傲然自得；刘伶嗜酒如命，以手蘸酒；王戎侃侃而谈，向秀闭目沉思：人物各有个性，又神情玄远，意态潇洒。丹阳金王村南朝大墓模印羽人戏虎画像砖、丹阳胡桥宝村南朝大墓羽人戏龙画像砖（均藏南京博物院），线造型气韵流贯，人、兽神采飞扬，表现出由南方士子玄思冥想而来的潇洒流丽。河南邓县南朝墓出土的彩色模印画像砖《人物仪

---

① 田恺：《西晋狮形带孔青瓷器的功用》，《装饰》2003 年第 5 期。



图四二六：竹林七贤画像砖
江苏南京出土

仗图》等，一砖一画，浮雕施彩，表现贵族出行、孝子、神仙、四神等画面，守门人上空有凌空飞舞之仙人，人物均作"秀骨清像"，风度翩翩，可见南方文化向北方的传播。

第三节　北朝兴起的石窟艺术

以往美术史著作中，史家多浓墨重写六朝绘画的成绩。其实，北朝石窟以庞大的数量和杰出的成就，反映了佛教进入中土以后的迅猛传播和南北文化的广泛交流，是这一时期更为重要的艺术遗存。"丝绸之路"沿线和中原，北朝开凿的重要石窟有：新疆拜城克孜尔千佛洞、甘肃敦煌石窟、甘肃炳灵寺石窟、宁夏固原须弥山石窟、甘肃天水麦积山石窟、山西大同云冈石窟、山西太原天龙山石窟、河南洛阳龙门石窟、河南巩县石窟寺和河北邯郸南北响堂山石窟等。宗教石窟集中于北方中国，南方仅南京栖霞山石窟造像中存六朝遗物，可惜民国时用水泥修补，基本丧失了原貌。

石窟，亦称石窟寺，是一种特殊的宗教建筑样式，源于印度和中亚，因佛教传入，流播中土。与之同时，西方建筑样式和建筑装饰也从印度和中亚曲折传入。最早传入中国的石窟原型是支提窟，其平面呈马蹄形，有中心塔柱。北朝，中国工匠以木构佛殿样式对其加以改造，前室凿成人字披，供信徒参拜；后室凿成讲堂，始称石窟寺（参见图五五）。3世纪左右，北印度佛

教艺术传入西域，与西域艺术融合，产生了新疆龟兹地区的石窟群，莫高窟早期石窟、云冈石窟，都可见龟兹石窟的影响。5世纪晚期，新疆以东石窟又受南方寺庙造像的影响。北魏以后，中心塔柱式的支提窟便很少见，至隋唐完全消失。

北朝石窟集建筑、雕刻、绘画和装饰图案于一身，是南北文化、西域风和汉风交流融合的见证。它在性质上不属于南方士子文化，而属于外来艺术影响下的民族民间文化；内容上也不属于玄学体系，而属于佛教艺术。六朝士子艺术和北朝宗教石窟两大体系，共同体现出三国两晋南北朝的时代精神。

一、拜城、库车龟兹石窟

新疆拜城、库车是龟兹国旧地，约相当于北朝，开凿了拜城克孜尔千佛洞、库车森木塞姆千佛洞和克孜尔尕哈千佛洞。为避风沙，龟兹石窟主室不直接敞露于崖面。前室呈近似于甬道的长方形，拱券顶，后壁开龛造像；经甬道折向主室，中心柱作为前后室的间隔，一方面支撑窟顶不至于倒塌，一方面便于信徒四面巡回，瞻仰朝拜。

克孜尔千佛洞开凿于拜城与库车之间的明屋塔格山岩壁上，距库车67公里，山环水抱。开凿时间早于敦煌石窟，从3世纪绵延到10世纪，现存编号洞窟236个，分布在3公里余的崖壁上，其中70余窟存壁画近万平方米，是新疆地区保存最为完好、壁画艺术水平最高的洞窟群，在龟兹石窟中名列第一。克孜尔早期洞窟中绘有大量乐舞形象，舞姿扭曲活泼，与敦煌壁画中雍容典雅的舞姿风格迥异，铁线描勾勒人物，紧劲圆健，凹凸法晕染，薄衣贴体，见明显的笈多艺术影响，画史称“天竺（古印度）遗法”；券顶壁画以须弥山分割作菱形格，每格内填充本生故事画或奇花异木、飞禽走兽（图四三一）。其中，8窟（彩图六）、17窟、38窟、69窟、80窟、175窟等绘画水平极高。17窟壁画年代既早，保存亦好，《弥勒说法图》刚劲的黑色粗线像建筑构架一样支撑起整个画面，与青绿色块形成强对比，产生了中土壁画罕见的形式效果；38窟被称为“音乐家窟”，所绘裸体乐舞，见印度佛教艺术的慵懒身姿和肉感表现，温暖的色彩和内敛的线条，让人感觉是春日融融般的世界；175窟通道内壁《轮回





图四三一：菱格故事画
新疆拜城克孜尔千佛洞第224窟

图》，人物众多，构图复杂，造型严谨，体现着典型的龟兹风；其他如17窟宽裙舞女的跻脚舞步、189窟众多舞女的弹指动作，都使人联想到维族舞蹈的基本舞步和手指动作。近闻克孜尔新发现新1号窟，价值更在诸窟之上。克孜尔千佛洞晚期壁画，如220窟、222窟等，开凿年代已相当于隋唐，毁坏比较严重。克孜尔尕哈千佛洞在库车通往克孜尔千佛洞途中，距库车仅13公里。

二、敦煌莫高窟

敦煌位于丝绸之路的咽喉，汉唐时，已经是我国西北政治、经济、军事、宗教、文化的中心和商业都会。敦煌石窟由莫高窟、榆林窟和东、西千佛洞组成：莫高窟位于敦煌县东南鸣沙山崖壁上；西千佛洞位于敦煌城西南30公里的党河北侧崖壁，现存19窟；榆林窟又称万佛峡，在安西西南75公里、莫高窟东南180公里的榆林河谷中，现存41窟；东千佛洞又名下洞子，在榆林窟东北约15公里处，现存20窟。其中，莫高窟规模最大，延续时间最长，艺术水平也最高。据敦煌研究所藏武周证圣元年（695年）李怀让重修莫高窟佛龛碑记载，莫高窟始凿于前秦建元二年（366年），历经十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元，历代都有凿造，现存大小洞窟492个、彩塑2400多尊、壁画约45000平方米、唐宋木构房5座，洞窟绵延1618米，是我国最为重要的石窟群。

268窟至275窟北凉洞窟，是莫高窟现存最早的洞窟。洞窟形制为僧房式，壁画上有榜题，笔触奔放，既有汉画遗风，又融入印度传入的“凹凸法”，白粉画出眼睑和鼻梁的高光，银朱调铅粉晕染，年深月久，铅粉氧化变黑，只剩下眼睑的两点和鼻梁的一竖是白色，形如“小”字。“小字脸”和粗黑的衣纹，使北凉壁画刚劲豪放，有浓烈的装饰趣味。272窟北壁中层画《毗楞竭梨王本生故事》[①]（图四三二1）。毗楞竭梨王好佛法，婆罗门名劳度叉者，以在求法者身上钉钉为说法条件，画面表现的，正是毗楞竭梨王忍受剧痛被钉钉的场面，痛哭的眷属渲染了悲剧气氛。北凉洞窟均以交脚弥勒为主尊，275窟高3.4米的北凉彩塑交脚弥勒，用细泥条贴出衣纹，敷以彩色，是北凉造像的典型样式（图四三二2）。



图四三二1：北凉壁画
甘肃敦煌莫高窟第272窟



图四三二2：北凉交脚弥勒
甘肃敦煌莫高窟第275窟

莫高窟北魏洞窟，前庭凿成汉民族建筑的人字披样式；后室模仿印度支提窟洞窟，中心塔柱

① 佛教故事有：本生故事，指释迦牟尼生前历经百劫的故事；本传故事，指释迦牟尼从降生到涅槃的事迹；因缘故事，指释迦牟尼度化众生的故事等。



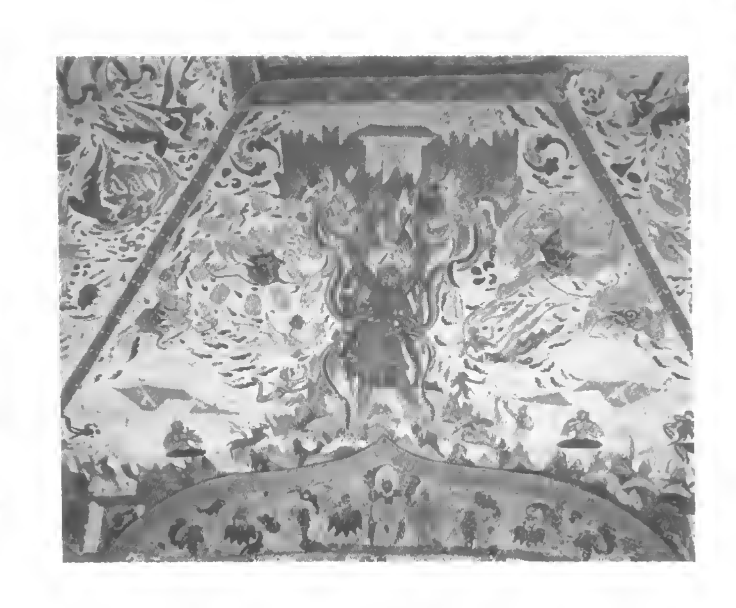


图四三二 3：北魏彩塑佛像
甘肃敦煌莫高窟第 259 窟

四面佛龛，供人巡回膜拜；窟顶平棊则是汉民族样式。壁上多画本生故事。如 254 窟《萨埵那太子本生图》、257 窟《尸毗王本生图》、《九色鹿王本生图》和《割肉贸鸽》、《五百强盗得眼林》等，以释迦生前历经百折、自我牺牲的苦痛，曲折表现现实世界的悲惨和离乱。其中 254 窟被定为特窟，左壁《萨埵那太子本生图》最为精彩（彩图七）。释迦前身——萨埵那太子外出行猎，看见一只母虎奄奄待毙，正欲吞食身边的小虎。萨埵那奋不顾身跳下山崖，用自己的身体喂食老虎。"太子离宫出游"到"父母收骨建塔"八个情节组合成装饰性方幅，"跳崖饲虎"情节置于画面中心：太子身体呈绷紧的弓形，棕、黑色的浓重图像绘在清冷的地色上，渲染出阴森凄厉的氛围。山村野外的荒凉、奔放恣肆的线色、激烈动作的人物体态，传达出迷狂激越的宗教情调和粗野放达的审美趣味。由于年久变色，又经烟熏火燎，益发厚重神秘，几近西方现代画家格列科油画的趣味，人物暗部的染色也像轮廓线，加重了泼辣率直的美感。257 窟西壁绘《九色鹿王本身故事》。溺水人贪图赏格，忘恩负义，向国王密告九色鹿的行踪，落得满身生癞，贪心的王后也心碎而死。画面上，国王和王后着波斯装，王后手臂搭在国王肩上，脚趾高高翘起，一副轻薄得意的样子，真是神来之笔！北壁画九马、九牛，乘奔御风，飞扬峻拔，剪影高度概括，又完全是汉风汉骨。北魏壁画用色单纯强烈，用线洒脱奔放，飞扬腾达，虎虎如生，先民的伟力、活力、想像力……真欲破壁而出。257 窟藻井彩绘，飞天之轻盈、图案之规整互相映衬，变中求整，是民族图案的范本。如果说敦煌魏画动感强烈，敦煌魏塑则从北魏早期的伟岸粗犷转向超逸文静。如果说麦积山魏塑像名士，敦煌魏塑则像淑女。259窟北魏彩塑佛

像,笑容恬静,与蒙娜丽莎的微笑有某种相似处(图四三二 3)。

西魏出现的方形覆斗状洞窟,后壁凿有大佛龛,成为隋唐到宋元普遍流行的石窟样式。西魏壁画以 285 窟(彩图八)、249 窟最为精彩。285 窟窟顶绘垂莲、忍冬等,四角绘流苏、羽葆等,四披绘伏羲、女娲、四神、飞廉、雷公、风神等,佛教教义与神话传说杂糅,令人目不暇给。壁上中原画风与西域画风并存:迎面壁上人物用凹凸法描绘,其余三壁人物以线勾勒褒衣博带式南朝服装,可见多种文化在敦煌的汇合。249 窟窟顶上,既绘佛国的阿修罗、菩萨、力士与飞天,也绘中国本土的神仙如风神、雷神、朱雀、玄武以及西王母、东王公等。如西披绘雷神,北披绘狩猎图,南披绘西王母驾青鸾。旌旗飘扬,满壁风动,道教与佛教同台演出(图四三二 4)。此窟"说法图"上侧飞天,造型呈 S 形回旋,正好填满龛上侧墙面,用色高度纯化,大笔铺排,粗犷刚健,大块用



图四三二 4:西魏壁画局部
甘肃敦煌莫高窟第 249 窟



图四三二 5:西魏壁画飞天
甘肃敦煌莫高窟第 249 窟



色，淋漓酣畅（图四三二 5）。米开朗琪罗画西斯廷天顶画震惊了世界，而早在米氏之前一千多年，我们的祖先便创造出许多可与之比美的杰作。

莫高窟北周洞窟，以 428 窟面积最大，保存也好。平綦上绘有四身裸体飞天，是莫高窟仅见的裸体形象①。

三、永靖炳灵寺石窟

炳灵寺石窟位于甘肃永靖小积石山的群山环抱之中，今存西秦至明代窟龛 183 个、石造像 694 尊、泥塑 82 身、壁画 1900 平方米，北朝窟龛约占 1/3，而以西秦石窟造像在全国首屈一指。刘家峡涨水时，穿过水库，可到石窟脚下。

169 窟古称"唐述窟"，高 15 米，宽 20 米，窟内有西秦、北魏及隋龛 24 个，今人以云梯上下通连。其年代之早、规模之大，国内石窟无有匹敌者。窟内西秦佛像，高髻，右袒，长发披肩，赤足站立，温婉秀美（图四三三）。壁画中原画风与西域画风并存：一堵用中原画法，色彩平涂再加勾勒；一堵用天竺遗法，渲染明暗。龛东侧上方壁上有墨书文字 24 行，其中有"建弘元年"（420 年）字样，是目前已知全国石窟中最早的纪年题记。炳灵寺唐窟约占 2/3，水平一般，无一能比唐述窟。积石山奇山异水，天下独绝，令人感到一种神奇的永恒、一种不知身处何世的天际旷寞之美。



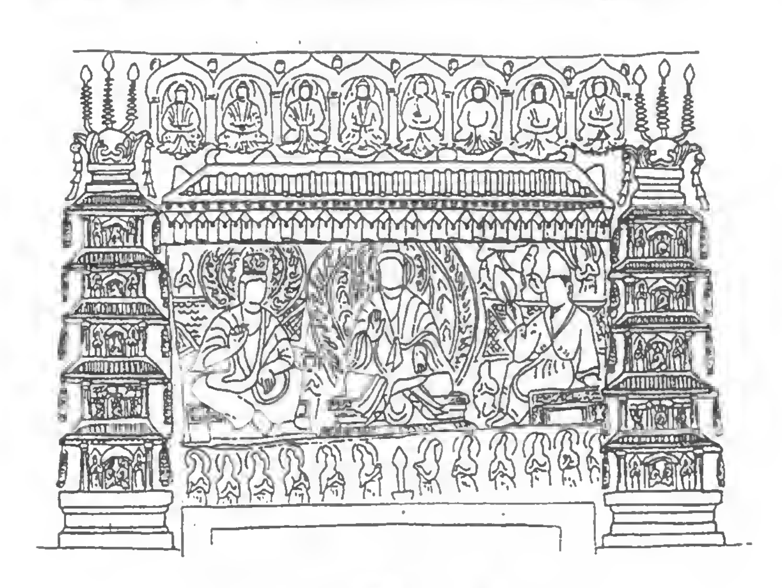
图四三三：西秦佛像
甘肃永靖炳灵寺第 169 窟

① 参见笔者：《敦煌行》，《艺术人生》，上海：上海文艺出版社 2000 年版，第 65—75 页。

四、大同云冈石窟

云冈石窟位于山西大同市西郊武周山北麓，东西绵延一公里，有洞窟53个，大小造像51000多尊，凿造于文成帝时期、文成帝至孝文帝时期、孝文帝迁都以后三个时期，而以北魏迁都以前的石刻成就为高。

16窟至20窟为孝文改制前、其祖父文成帝命昙曜和尚主持完成，统称“昙曜五窟”，是云冈开凿最早的五个洞窟。马蹄形穹窿顶下各有一尊高十余米的大佛，左右有胁侍佛像。每尊大佛都双肩宽厚，伟岸粗犷，衣纹刻如阶梯形，右肩袒露，呈现出崇高的形式美，世称“雕饰奇伟，冠于一世”（[北齐]魏收《魏书》卷一百一十四）。它以北魏五帝为原型凿刻，连脸上、脚上的黑痣也相吻合，反映了北魏政教合一的思想。以帝王为雕刻原型，中西方都不乏实例。古埃及，雕刻家雕成国王头像，“以帮助国王的灵魂寄生于雕像之中”①。20窟大



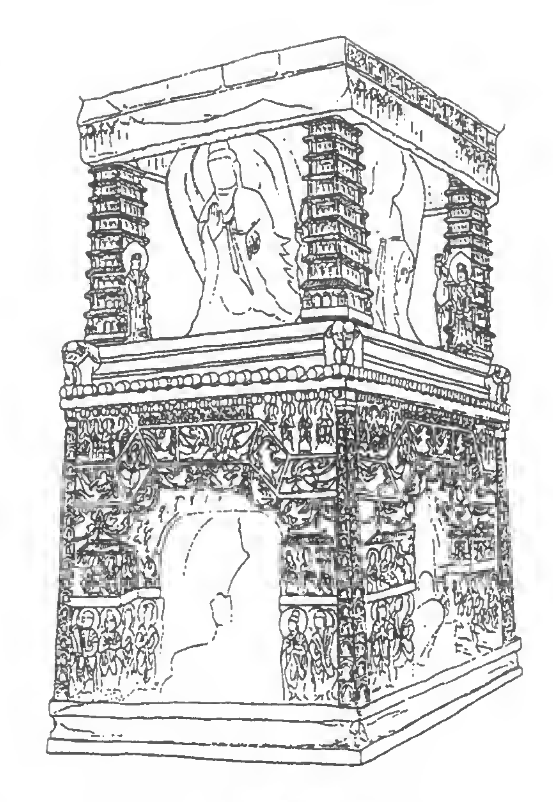
图四三四 1：北魏中期《文殊问疾图》
山西大同云冈第6窟

① 〔英〕贡布里希著，范景中、杨思梁译：《艺术发展史》，天津：天津人民美术出版社1998年版，第29页。



佛高13.7米，大耳垂肩，前庭饱满，鼻高而直，右肩袒露，袈裟上刻阶梯形衣纹，明显受印度犍陀罗艺术的影响①，呈现出早期魏窟造像的典型特征(彩图九)。

云冈1、2、5、6、7、8、9、10几组双窟，开凿于文成帝死后至孝文帝迁都洛阳以前。其平面多作方形，窟顶多凿平綦，有前后室。前室窟内设供人瞻仰的中心塔柱，塔柱不复为印度洞窟的原制，而表现为中国楼阁建筑的式样，这是我国石窟雕刻中首先出现的中国传统楼阁样式。在这几组双窟中，印度的莲瓣、相轮与葱形尖拱，波斯的翼狮，希腊的人像柱、卷草、棕叶饰和爱奥尼克柱式、科林斯柱式等等，与中国的石仿木构屋檐混合，虽然尚见生硬，却显示出中国文化同化外来文化的巨大力量。如第6窟拱门与明窗间刻《文殊问疾图》，面积约10.6平方米，文殊在仿木构房屋内侃侃而谈，两侧对称布置楼阁式塔(图四三四1)。前室中心塔柱高约14米，底边各长7.5米，四面分上下两段开龛造像，造像密集，雕饰繁富。第二层四角各镂空雕刻一座九层楼阁式塔，每塔两侧各立一尊圆雕胁侍菩萨，身材较前期佛像清瘦(图四三四2)。第9窟前室北壁窟门与明窗间刻仿木构大屋顶门楼，雕刻面积达15平方米，庄严对称，极尽



图四三四2：北魏中期中心塔柱
山西大同云冈第6窟

① 犍陀罗造像的一般特征是：身披通肩袈裟，偶有右袒式，鼻梁笔直，与额头连成直线，俗称"希腊鼻子"，面部表情高贵，矜持，冷静，不重全身比例，头后圆光朴实无华。犍陀罗造像沿丝绸之路传入中国新疆和内地，并东渐朝鲜、日本，为远东佛教艺术提供了最初的佛像造型。犍陀罗佛像雕刻与北印度马图腊佛像雕刻并行发展，互相影响，成为印度笈多艺术的先驱。

华丽[①]。后室大佛高 17 米，为云冈第一大佛。

孝文帝迁都洛阳以后，云冈凿造了一批中小形石窟，人物形像转为秀骨清像，身着褒衣博带的汉式服装，其中虽有精品，总体丧失了早期石刻的沉雄面貌。

五、天水麦积山石窟

麦积山位于甘肃天水市东南，石窟始凿于十六国之后秦，现存洞窟 194 个、塑像 7000 余尊，是中国泥塑造像最多的石窟，其中，北魏洞窟既多，原貌亦基本完整。

麦积山魏塑代表了北魏后期塑像的最高成就。如 23 窟正壁主佛，体态修长扁平，双肩瘦削，眉清目秀，薄唇含笑，洒脱中有几分矜持，斯文中又有几分神秘，身着褒衣博带的汉式服装，阴刻衣纹，简朴概括（图四三五 1）。他是那么清朗标举，文雅超逸，分明是文化修养颇高、谈吐气质不凡的南朝名士。孝文改制后的魏塑就是这样，在高高的壁龛上静静地俯瞰芸芸众生，化痛苦为超凡绝尘，神秘的微笑中透露出一种玄思，一种不可言说的智慧，一种不食人间烟火的超脱。87 窟迦叶像，块面分明，圆中见方，饱经沧桑、老于世故的个性形象呼之欲出。69、127、147 窟等，多有佳作。



图四三五 1：北魏晚期塑像
甘肃天水麦积山石窟第 23 窟

① 详见王恒：《论云冈石窟中瓦顶建筑式样的表现特征及其影响》，《敦煌研究》2000 年第 4 期。



图四三五 2：西魏男童塑像
麦积山第123窟

麦积山西魏造像，既有后期魏塑的清俊，又淡化了后期魏塑的神秘；既有神仙世界的清纯，又有凡人的亲切。如123窟左壁前部男侍童塑像，眉舒目展，心境恬淡，安于自然生活，一片未涉世事的天真和顺[①]（图四三五 2）。

麦积山北周洞窟不少，却少有杰出之作。北周散花楼七佛阁为麦积山最大的洞窟，七佛高悬于崖壁，远远在望，可惜都经过重塑，空存体量了。麦积山烟云缭绕，悬崖峭壁，栈道盘旋，对面山坡如五色图画。

六、洛阳龙门石窟

龙门石窟位于河南洛阳伊水岸边，494年前后开窟，现存大小佛龛2100余座，造像10万余尊，绵延两华里。两山夹峙，伊水东流，风光优美。

北魏迁都洛阳以后，孝文帝以汉族服装为官服。服装的汉化进程也体现在石窟造像上。龙门魏窟以古阳洞、宾阳洞、莲花洞为典型，而以宾阳三洞为龙门魏窟精华。需要提请注意的是，宾阳三洞虽然开凿于北魏，仅宾阳中洞石刻于北魏中期完成，石坐佛长脸，细颈，消瘦的身躯、高深莫测的笑容、褒衣博带的服装、飘然欲仙的风度，完全是南朝清谈名士形象[②]；其余二窟造像隋末唐初方才完工，面相丰肥，不是北魏特色。古阳洞是龙门开凿最早的洞窟，魏碑《龙门二十品》，十九品见于古阳洞。除石造像外，龙门魏窟又是民族图案艺术的宝库，浮雕图案既多又美。龙门山对面的香山，是白居易晚年隐居之

① 详见笔者：《魏塑与唐塑》，《艺术人生》，上海：上海文艺出版社2000年版，第59—64页。

② 鲁迅言，魏晋名士着褒衣博带服装，系吃"五石散"皮肉发烧之故。姑存一说。见鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第3卷，北京：人民文学出版社1973年版。

地，林木蓊郁，山间散落有石刻。

七、巩县石窟寺

巩县石窟寺位于河南洛河北岸东西向的崖面上，开凿于北魏迁都洛阳以后，现存魏窟五个、唐代千佛壁一面及北魏至唐的小龛数百个。其中魏窟方形，有中心塔柱，雕刻精到，多幅浮雕《礼佛图》和龛楣浮雕尤见特色，全国石窟中少有可比者。如1号窟《礼佛图》，礼佛的行列前呼后拥，浩浩荡荡，为北魏后期难得的优秀浮雕作品；3号窟北魏后期石刻龛楣飞天，风带一律后扬，形成一种统势，云朵既助风势，又造成构图的适合和圆满（图四三七）。论整体的神采和飞扬的气势，魏窟龛楣浮雕飞天在唐窟龛楣浮雕飞天之上。



图四三七：北魏石刻飞天
河南巩县石窟寺第3窟

八、邯郸响堂山石窟

响堂山石窟在河北邯郸西南约百里的峰峰矿区，以北齐石胎泥塑和大量浮雕装饰纹样见特色，为国家重点文物保护单位，藏在深山，人迹罕至。北响堂山以北齐开凿的三大窟为中心，九座石窟嵌于峰腰。正对石阶是释迦洞，后室门口四根丈余高的石柱，柱上浮雕缠枝纹极美，正中释迦经贴金重修，左右立佛高约一丈，石胎泥塑加彩，衣袂婉转，原汁原味。大佛洞中心柱式，坐佛高3.3米，基本未失原貌。刻经洞外壁刻满经文，有一定书法价值。南响堂山石窟毁坏严重。



九、固原须弥山石窟

须弥山石窟在宁夏固原县西北50余公里，存北魏孝文帝太和年间至北周、唐洞窟百余个，分布在须弥山寺沟北侧的八座山崖上，绵延近两公里，形成数峰并举、洪沟间隔、曲径通幽、险象丛生的奇特布局，而以北周石窟数量多，规模大，在全国石窟中地位突出。相国寺北周造像高7米余，面相短圆，发髻低平，双肩宽厚，变北魏塑像的"秀骨清像"为北周雕像的"面短而艳"，丰厚敦实，下开隋唐造像新风。"大佛楼"唐代坐佛，高近20米，比云冈、龙门的石雕大佛还高，妙相庄严，是全国屈指可数的石刻大佛之一。从北朝石刻风格的变化可见，南朝绘画的疏、密二体先后影响并且进入了北朝雕塑。

总括北朝石窟艺术的风格变化，造像从北魏早期的伟岸粗犷转向晚期的秀骨清像，再转向北周至隋唐的丰厚敦实；服饰从早期的袒露右肩或通肩式，转向褒衣博带的冕服式样；刀法从早期的平直刚硬，转向成熟流畅；壁画从北凉的粗犷放达、北魏的虎虎如生转向北周的松散缺乏气韵：表现出时代艺术风格的变化和多民族艺术风格的碰撞。其中，莫高窟魏窟壁画最为精彩，云冈魏刻粗犷雄伟，麦积山魏塑传神清秀，龙门魏刻则表现出北魏向隋唐过渡时期的典型风貌。北朝佛教艺术一步步走向中国化，隋唐，民族气派的佛教艺术真正确立。

第四节　南北朝其他艺术

以往，美术史家对比南北朝艺术说："南朝得秀丽之雅，多添新意；北朝得拙实浑雄，大多刚健。"[①]其实，这只是大致情况。佛教传播，南北战乱，人口迁徙，政治中心东移，这一系列因素，使南北朝艺术呈现出一个重要特点，那就是：北中有南，南中有北。

① 沈子丞：《历代论画名著汇编》，北京：文物出版社1982年版，第11页。

一、沉雄秀丽的南朝陵墓石刻

我国古代帝王陵墓开神道、置石兽之风，始于汉代，“墓前开道，建石柱以为标，谓之神道。是则神道之名，在汉已有之也。晋宋之后，易以碑刻云”（[宋]高承《事物纪原》卷九《吉凶典制部神道碑条》）。东汉以后谶纬之学与符瑞流行，麒麟、天禄和辟邪被视为符瑞，麒麟被作为“仁”的象征。麒麟和天禄被置于帝王陵前，显示死者生前为王，广施仁政，王乃天命所归、禄位所在；辟邪“言能辟御妖邪也”（[唐]颜师古《急就篇·注》），被置于王侯墓前：可见宗法社会的等级观念和南朝谶纬迷信思想的盛行。江苏南京、丹阳、句容境内的南朝陵墓石刻，形成了神道石柱、龟趺、神兽等三种六件至八件的程式。



图四四一1：梁吴平忠侯萧景墓石刻辟邪

江苏南京十月村

南京南朝陵墓石刻分布在市区和郊县共18处。其中，宋武帝刘裕初宁陵、宋文帝刘义隆长宁陵、陈武帝陈霸先万安陵、陈文帝陈蒨永宁陵为皇帝陵寝，梁陵则都是侯王陵墓。除墓地已毁，陵前石兽一般高2—4米，重数十吨。萧梁王陵神道石柱，分基座、幢身、顶三部分，幢身刻希腊多尼亚柱式的长瓦楞

纹,光影变化丰富,幢顶石额文字刻作一正一反,上覆莲瓣形圆盖,圆盖上立辟邪,见佛教文化的影响和希腊文化的辗转进入。梁吴平忠侯萧景墓神道石柱存一根,造型极美,是梁陵中造型最美、保存最为完整的神道石柱;辟邪存一只,大体大块,见方见棱,块面概括又具装饰趣味(图四四一 1)。梁始兴忠武王萧憺墓前,高5.61米的龟趺碑尚存璞形,碑亭内立有巨碑,碑文为梁代书法家贝义渊所书,是梁代书法的珍贵遗存。



图四四一 2:齐宣帝萧承之墓石刻天禄
江苏丹阳

丹阳南朝陵墓有齐帝王陵墓和梁侯王陵墓,现存神道石刻 12 处,以胡桥狮子湾齐宣帝萧承之墓天禄(图四四一 2)、麒麟造型最美,荆林三城巷北梁武帝萧衍父萧顺之墓望柱、辟邪、龟趺保存最全。

句容境内,有梁南康简王萧绩墓石刻 1 处。

南朝陵墓石兽造型丰伟,昂首挺胸,雄视阔步,有气吞八荒之势。与其说是某种动物,不如说是集中了猛兽的共性。大兽的自然造型被归纳为简括明晰的块面,分明中原雄风;石面装饰性线纹流畅宛转,又不乏江南秀丽生动的情韵,在南朝艺术中别具风范。它是南朝文物惟一的地面遗存,上可见汉代石

刻雄强博大之遗风，下开启唐代石刻饱满敦实的新貌，从中见南北艺术和中外艺术的交融。

二、取法南方的北瓷、北俑

北朝青瓷技术从南方传入。一般而言，南方青瓷造型偏于俊雅，北方青瓷造型偏于质朴；南方青瓷釉色偏于青绿，北方青瓷釉色青中泛黄。河南安阳北齐范粹墓出土黄釉乐舞纹扁壶，"与拜占庭的扁壶造型仿佛，而壶腹部两面的印花装饰不仅包括了敏感的联珠、忍冬，主题更为从中亚传来的胡腾舞或胡旋舞，而乐舞人物尽皆胡服胡相"①。小小扁壶，可见南北、中西文化交流之一斑。河北景县北魏封氏墓出土六系仰覆莲花尊，贴塑出莲瓣一仰一俯，造型雍容敦厚又端庄挺秀，雕饰繁富，与南京宁山南朝梁墓、武昌南齐墓出土的南方越窑六系仰覆莲花尊如出一手。这是佛教传播和南北文化交流的又一佐证。

陶俑多见于北朝墓葬。北朝陶俑继承汉俑的简洁传神，又变汉俑的古拙而为清俊。河北磁县东魏茹茹公主墓和湾漳北朝大墓出土陶俑各达千余件，骆驼俑、胡人俑、昆仑奴俑等，莫不清俊传神。

三、南北寺庙和佛塔的中土化

"寺"在中国，原为政府部门名称，如汉代御史大夫寺、鸿胪寺等。东汉永平十年(67 年)，用白马从西域驮来佛经，存放于洛阳鸿胪寺，于是创建了中国第一座佛教寺庙——白马寺。从此，"佛"与"寺"联系了起来。北魏迁都洛阳以后，建寺庙 1367 所，永宁寺"有九层浮图一所，架木为之，举高九十丈。上有金刹，复高十丈，合去地一千尺。去京师百里，已遥见之"；"景乐寺……至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮，谐妙入神"([北魏]杨衒之《洛阳伽蓝记》)。这一时期的木构寺庙已付阙如，石窟寺壁画上，留下了北魏各种寺

---

① 尚刚：《风从西方来——初论北朝工艺美术中的西方因素》，《装饰》2003 年第 5 期。连续成圈、作为辅助纹样的联珠纹，系从波斯传来。史家关于联珠纹多有议论。故文中称其为"敏感的联珠"。

庙样式，填补了中国建筑史图像的空白。



图四四三：北魏嵩岳寺密檐式塔
河南登封

佛塔源于印度埋葬佛骨的窣堵坡，进入中原以后，一步步中土化了：以塔为中心的印度式寺院布局，到中国以后，从汉、魏寺庙以塔为中心，到南朝改为前塔后殿，“以前厅为佛殿，后堂为讲室”（[北魏]杨衒之《洛阳伽蓝记》）。在中国化了的塔亦即“浮图”上，象征佛教的塔刹缩小置于塔尖，舍利子被埋藏于地宫，垂直耸立的造型与平面延展的建筑群对比。人立于塔下的敬仰之情、登临塔上的天地情怀油然而生。河南登封北魏嵩岳寺塔，15层，十二边形，为单筒结构密檐式塔，高40米，高基座上，塔肚呈抛物线形上升，造型如花苞般柔和，屋檐用叠涩法出挑①。因为地处偏僻，作为中国现存最早的佛塔，被奇迹般地保存了下来（图四四三）。

南宋明帝刘彧、梁武帝萧衍、梁简文帝萧纲都笃信佛教，《南史》记载梁武帝时，建康佛寺超过了500所。江南佛造像以木刻、金属、夹纻工艺见长，“宋孝武帝造无量寿金像，宋明帝造丈四金像，梁武帝造金银铜像尤多，他曾造丈八铜像置光宅寺”②，南京瓦官寺“有戴安道所制五像，及戴颙所制丈六

① 叠涩：上层砖部分叠压于下层，下层砖逐层出挑。

② 范文澜：《中国通史简编》修订本，第二编，北京：人民文学出版社1965年版，第433页。

金像……又有狮子国(今斯里兰卡)四尺二寸玉像"([梁]释慧皎《高僧传》卷十三《晋京师瓦官寺释慧力》)。[1] 孝文帝为推进汉化,派蒋少游赴建康考察,南朝建筑和造像技艺流传北方,"秀骨清像"的形象和"褒衣博带"的服装,广泛地影响了北朝石窟造像。近年,山东博兴县一次出土北朝铜造像100余尊。

四、广袤北方的美术遗存

如果说南朝绘画遗存见于卷轴,北方绘画遗存则见于墓室;如果说南朝绘画以"秀骨清像"为基本作风,北方绘画则既有汉代、南朝绘画风格的继承,也有北方自身风格的发扬,还有西域、印度画风的影响,很难用一种风格概括。

酒泉地处丝绸之路要冲,十六国时,这里为前凉、后凉、前秦、后秦、北凉、西凉割据,并为西凉国都,人称"小西京"。其时,嘉峪关亦属酒泉郡。酒泉发现大量十六国墓葬。其建筑样式受汉代砖砌墓影响,砖墓门、甬道、墓室均呈拱式,甬道尽头,以干砖垒叠高达5—11米的照墙,上下垒叠模印雕花砖或彩绘砖,有的垒叠达十余层。墓门开在照墙下方,墓室顶有:盝顶、拱券顶、穹窿顶、攒尖顶、覆斗形顶等。法天象地的建筑原则也体现于十六国墓葬:墓顶部表示天穹,中央模印莲花象征天堂,周围布列天神、星宿、四象[2];四壁表示人间,布列墓主宴乐出行和庄园内农耕、渔猎及历史故事;四壁下角有负重的赑屃,表示地下:整个墓室便是一幅完整的宇宙图式。一砖一画的彩绘画像砖,真切地反映了河西多民族杂居的历史情况,广阔而多层面地表现了这一时期河西人民的生产生活,生活气息十分浓郁。彩绘手法一般先以土红线描起稿,然后以朱红、浅绿、赭色、黄、白等稍加点染,再以墨线勾勒,敷彩艳丽,朱红至今艳丽如新,线条飞扬迅疾,洒脱奔放,人物手、脚往往一笔勾出,看似随意,却简练明快,高度概括,许多地方笔不到意到,全

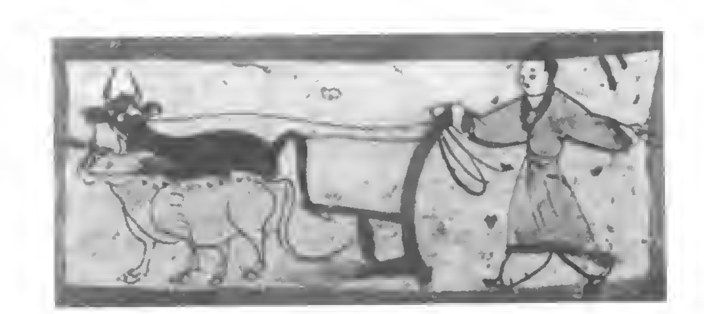
---

① 戴安道:东晋雕塑家,名逵;戴颙,戴逵子。

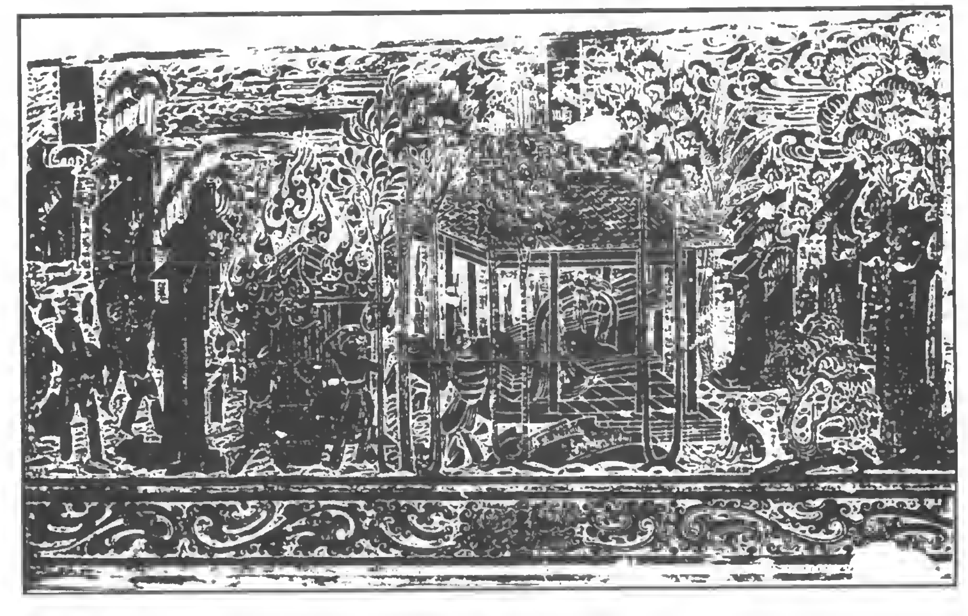
② 日本学者林已奈夫指出,中国古代莲花象征闪光的天体,也就是象征最高的神灵——上帝。见林已奈夫《关于中国古代莲花的象征》,《东方学报》第59册。

幅气韵流动。意态不可重复，收到以形传神的效果(图四四四 1)。壁画墓则以前室四壁、中室左右两壁绘画最为精彩，畜牧、农耕、屯兵、狩猎、营垒、出行、进谒、燕乐、舞蹈、六博、酿酒、制醋、庖厨……无所不包，用笔流利潇洒，传神生动。十六国墓室壁画有南方气质的潇洒流丽，形象地说明了南北朝艺术的大交流、大融合、大碰撞。

北朝画像砖石如洛阳出土北魏晚期孝子石棺及宁懋石室等。宁懋石室(藏美国波士顿博物馆)是宁懋墓前祭祀所用的祠堂，阴线造型，刻孝子故事和先祖画像，人物均作南方士子形



图四四四 1：十六国彩绘画像砖
甘肃嘉峪关出土



图四四四 2：北魏孝子石棺线刻
河南洛阳出土

象，潇洒飘逸，可见南方士子文化对北方文化的巨大影响；孝子石棺（图四四四2，藏美国堪萨斯市纳尔逊博物馆）刻六位孝子故事，各组故事以山、林间隔又连成一体，人物与山、林比例协调，黑图刻阴线，白地留黑线，地、文互换，黑白相生，纷繁线、面构成的韵律美，如丝竹与锣鼓交响，代表了北朝画像石的最高成就。

曹仲达是北齐少数民族画家，画风受印度笈多时代[1]佛像影响，薄衣贴体，衣纹稠叠，如水浸湿，史称“曹衣出水”、“曹家样”，可惜作品无存。杨子华是北齐宫廷画家。1979年，太原王郭村发现北齐娄睿墓，残存壁画200余平方米，水平卓绝，墓道左壁《出行图》最为精彩：车马仪仗，胡角横吹，场面宏大，主从有序，节奏鲜明，人物率意写就，神态毕现（图四四四3），线条飞扬，充满弹力，汤池推断为杨子华手笔[2]。笔者以为，娄睿墓壁画画风流利潇洒，与北魏、西魏画风接近；杨子华人物画如《北齐校书图》（宋人摹本）额圆颐方与北周画风接近。因此，娄睿墓壁画未必是杨子华手笔。陕西近年出土的北周粟特贵族安伽墓贴金彩绘浮雕（藏陕西省博物馆），构图饱满，形象壮硕，色彩辉煌富丽；2004年，西安东部弯子村出土一批北周圆雕石刻造像（藏西安碑林博物馆）；上世纪末，山东青州龙兴寺出土大批北齐石刻造像（藏青州博物馆）：这些考古新成果使北朝美术遗存，除石窟外，



图四四四3：北齐娄睿墓壁画门神
山西太原

① 笈多时代（320—600）是印度古典艺术的黄金时代，佛教美术达到鼎盛。其佛像身披通肩式薄衣，紧贴身体，如被水浸湿，衣纹呈一道道平行的U形细线，隐约凸现出身体的轮廓，具有流动的韵律美。笈多佛像造型影响了南亚、东南亚、中亚诸国的佛像，比犍陀罗艺术影响更为深远。

② 汤池：《中国美术全集·绘画篇·墓室壁画·前言》，北京：文物出版社1987—1989年版。



形象丰满起来。

我国东北局部地区，汉魏为高句丽王朝统治。高句丽王朝第二代于公元前1世纪迁都吉林集安，延续600余年后灭亡。集安市内现存高句丽石筑平原城——国内城，城墙筑有马面和角楼；集安市北山上现存高句丽因山走势的丸都山城，以山谷出口为城池，庄严坚实，与自然浑然一体；又存高句丽古墓7000余座。第20代长寿王陵俗称“将军坟”，以大块花岗岩垒成长31米、高12.4米的方形尖锥体，被誉为“东方金字塔”（图四四四4），墓内四壁绘四神和



图四四四4：高句丽将军坟
吉林集安

伏羲、女娲。将军坟不远处有太王陵，陵东矗立着“好太王碑”，是长寿王为纪念其父所立。碑身方柱形，高6.39米，宽1.4—1.85米，四面刻汉字碑文近1800字，记载了高句丽起源、早期王系、好太王战绩以及守墓奴的摊派法令，字体介于楷、隶之间，是了解高句丽王朝最长的文字资料，对研究我国东北地区古代史有重要价值。洞沟古墓群中，冉牟墓前室正壁梁上有汉字墨书题记800余字。此外，14座高句丽王陵和贵族墓共32座墓室存有壁画。如长川一号墓为石室封土壁画墓，北壁绘宴饮、乐舞、庖厨、弹琴、吹角、狩猎、出行、角抵


图四四四四 5：高句丽古墓藻井壁画《吹角》
吉林集安

（图四四四四 5），生动地反映了高句丽的社会生活，线描刚劲率意，有汉画风范，为高句丽前期典型墓葬。五盔坟 4 号墓为覆斗形封丘，四壁绘四神，藻井绘龙虎，则是高句丽晚期典型墓葬。“三室冢”中的《武骑图》与麦积山 127 号窟北魏壁画《武骑图》，“舞蹈冢”西壁《狩猎图》与敦煌莫高窟 249 窟西魏壁画《狩猎图》风格十分近似，可证汉魏文化对高句丽文化的强大影响。高句丽王城、王陵和贵族墓为 2004 年第 28 届世界遗产大会批准为世界文化遗产。①

五、魄力雄强的碑刻

北朝上承汉代刻碑之风，留下了大量碑刻，史家统称其为“北碑”或“魏碑”。因其书写之初是为刻碑，必须参酌雕刻工艺的要求，因此，魏碑棱角分明，线条挺括，加上刻凿时的刀痕，形成魏碑雄强遒劲、峻峭方硬的美。《始平公造像碑》、《天发神谶碑》、《郑文公碑》、《石门铭》、《张猛龙碑》、《张黑女墓志》等，是这一时期的名碑。康有为赞魏碑“有十美：一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美”②。北碑外，云南少数民族的《爨宝子碑》、《爨龙颜碑》（图四四五）也是这一时期的著名碑刻，笔意在隶楷之间，前

---

① 参见《建筑与文化·高句丽遗迹专辑》，2000 年 6 月。
② ［清］康有为：《广艺舟双楫》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社 1979 年版，第 826 页。

者凝重古朴中有飞动妩媚之趣，后者则潇洒俊爽。北碑与南帖互相辉映，使两晋南北朝书法形成了南北明显的差异：南士、北匠；南帖、北碑；南行、北楷；南帖轻盈秀丽又含蓄隽永，宁静柔美；北碑不修边幅而天姿纵横，“落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕”（[清]包世臣《艺舟双楫》卷二）。梁启超评价：



图四四五：刘宋《爨龙颜碑》
云南发现

> 书派之分，南北尤显。北以碑著，南以帖名。南帖为圆笔之宗，北碑为方笔之祖。遒健雄浑，峻峭方整，北派之所长也，《龙门二十品》、《爨龙颜碑》、《吊比干文》等为其代表。秀逸摇曳、含蓄潇洒，南派之所长也，《兰亭》、《洛神》、《淳化阁帖》等为其代表。盖虽雕虫小技，而与其社会之人物风气，皆一一相肖有如此者，不亦奇哉！①

六、在裂变中更新的漆器

三国两晋南北朝，由于青瓷兴起，漆器盛景难再，只能退出它在日用器皿中的位置，在裂变中走向更新。其绘画性增强，实用性减弱，汉代漆器那种上天入地的云气纹从此难觅踪影，代之以写实高超的画面。1984 年，安徽马鞍山南郊东吴朱然墓出土漆器十余种 60 余件，其上画面有：历史故事画，如《百里奚会故妻图》、《伯榆悲亲图》、《季札挂剑图》等；现实生活画面，如《宫闱宴乐

① [清]梁启超：《饮冰室文集》卷十《中国地理大势论》，见北京大学哲学系美学室编：《中国美学史资料选编》，北京：中华书局 1980 年版，第 428、429 页。



图四四六：北魏司马金龙墓漆绘屏风

图》、《童子对棍图》、《童子戏鱼图》、《狩猎图》、《梳妆图》等；神仙故事，如《持节导引升仙图》等，还有凤鸟、麒麟、飞廉、天鹿等符瑞和花、鸟、鱼、藻等。这些画有漆画的漆盘、漆榼，与其说是实用漆器，不如说是漆画。1997 年，南昌东晋墓出土 26 件漆器，其上漆画同样高度写实。它们不再是从楚文化延续而来的浪漫诡谲，而是以写实画面宣传忠孝节义、纲常伦理，或吉祥符瑞、谶纬迷信，史官文化代替了楚巫文化。它也不再是汉画的简略，而以"高古游丝描"舒缓匀细地勾勒，有卫协画般的精细和顾恺之画般的神韵，画上，无论人物还是鱼鸟，多用渲染，不再仅仅用线条勾勒，可见凹凸画法已经在江南流行，影响不限于曹不兴佛画。漆器背面都书有"蜀郡作牢"字样。湖北鄂城孙吴墓也曾出土"蜀郡作牢"的漆器，所画男女舞者、游鱼水藻等，与朱然墓漆器风格近似，可见蜀郡自战国、秦汉以来，一直是我国重要的漆器产地。山西大同北魏金龙墓出土彩绘漆屏风，绘《孝子列女图》，与顾恺之《女史箴图》如出一手，可见南北文化的交流和儒家纲常名教对北方的影响(图四四六)。朱然墓写实画面的漆器和司马金龙墓写实画面的漆屏风等，标志着漆器绘画性增强，从属性减弱，漆绘人物比卷轴人物率先登上历史舞台，成为唐代人物画高峰的前奏。

漆器的变革还表现于漆器品种的更新和服务对象的转换上。随佛教艺术的传播和南方文化的兴起，漆器转而服务于宗教和文人，于是诞生了特殊的漆





器品种——夹纻佛像和绿沉漆。这一时期，创制出“视之九鼎兀，举之一羽轻”的夹纻佛像，适应了宗教活动中抬像游行的需要，因此被称为“行像”。绿沉漆是一种明彻如沉入水中的绿色漆，王羲之盛赞绿沉漆笔管胜于金雕玉琢。从图腾孑遗的黑、红二色到“绿沉”，漆器色调的骤变，未尝不是江南文化抬头的表现和南朝士子的有意识追求，绿沉漆于南朝诞生并且服务于士大夫，与玄远的青瓷、玄妙的顾画体现的是同一时代的哲学观念。中国漆器的功能与审美，从此发生了根本性的转折。

第五节　建树突出的艺术理论

这一时期，艺术理论的研究趋于自觉，艺术理论著作集中于南方六朝，一大批专门的艺术论著从依附哲学到走向独立，从为政教服务进入对艺术自律性的探讨。刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》代表了这一时期文学理论的最高成就，谢赫《画品》是中国画论中划时代的里程碑，嵇康《声无哀乐论》则是中国音乐理论史上兀然屹立的奇峰。《诗品》、《画品》、《书品》在这一时期集中出现，反映了六朝与人物品藻相关的艺术批评盛况。六朝艺术理论以其突出的形而上性格，留给后人无限的阐释空间。因此，六朝艺术理论成为我国艺术理论发展史上永远说不完的话题，六朝成为我国古代艺术理论建树突出的历史时期。

一、音乐理论

六朝音乐理论，反映了儒、道二学的冲撞和道家思想的深入人心，体现了南方士子的典型精神。

(一) 嵇康《声无哀乐论》

魏晋，琴论进入了士子的自觉思考。嵇康(223—262)，字叔夜，三国魏曹操孙曹林之婿，祖籍会稽，后迁至谯郡铚(今安徽宿县西南)，曾任魏中散大夫，世称“嵇中散”，为“竹林七贤”代表人物。他以玄学的思辨方法，撰写了音乐理论著作《声无哀乐论》(“乐”读 lè)。

《声无哀乐论》以秦客的发难开首，以秦客与东野主人的八问八答，展开了“东野主人”的玄辩，排除了音乐与政治的对应关系，以自然的音乐本体论作为对儒家伦理的音乐本体论的反拨。其中，首答和末答是理解全文的关键。

首难总领全文，首答囊括全文主旨。秦客问，“治乱在政，而音声应之”，前人都认为音乐是政治的反映，“今子独以为声无哀乐，其理何居?”引发嵇康借东野主人之口回答首难，批判儒家的音乐教化论“故令历世滥于名实”。嵇康在论述音乐本源“夫天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音”以后，立刻切入“声无哀乐”的主题：“音声之作，其犹臭味在于天地之间，其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也。岂以爱憎易操，哀乐改度哉!”音乐有自身的规律，不因世事的浊乱、也不因人的哀乐而改变。接着，嵇康进一步论述了音乐的生成和感人作用，并对“声无哀乐”的主题展开深入的论述：

> 然声音和比，感人之最深者也。劳者歌其事，乐者舞其功。夫内有悲痛之心，则激哀切之言，言比成诗，声比成音……夫哀心藏于内，遇和声而后发；和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，唯哀而已。岂复知“吹万不同，而使其自已”哉?

“声音和比”是一种按照美的法则排列起来的抽象化了的声音，是无象无情的；“和声无象”相当于老子所说的“大音希声”、“大象无形”。哀乐的情感已经藏于人的内心，和谐的音乐触发了听者主体已经存在的哀乐情感。如果用先已存在的情感去体验并不表现什么的音乐，哪里能够明白情感是从内心发出的呢？“由此言之，则外内殊用，彼我异名。声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”。正像外在环境和主体心境并非一回事，音乐和哀乐是没有什么联系的。“和声无象，而哀心有主”，“外内殊用，彼我异名”云云，是理解首答的关键。

以下秦客发难和东野主人的回答，均围绕“声无哀乐”的主题，以各种譬喻反复论辩，内容多有重叠。东野主人(嵇康)的重要论点在于：对音乐“和”的强调。关于音乐的“和”，我国古代艺术理论多有论及。儒家所说的天地之和，不仅是自然天地之和，更是君臣父子等政治关系和人伦关系之和，是“声音之道，与政通”，“乐者，通伦理也”(《乐记》)。嵇康所说的“和”，则是体现“道”之存在的自然之和，“五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和……然人情不同，



各师所解，则发其所怀……若有所发，则是有主于内，不为平和也”。音乐千变万化，其根本追求在于和谐，人们各自根据自己的理解去抒发已有的感情，情感外发，是因为内心已有哀乐，失去了平和的心态罢了。如此说来，“声音以平和为体，而感物无常；心志以所俟为主，应感而发。然则声之与心，殊途异轨，不相经纬，焉得染太和于欢戚，缀虚名于哀乐哉?”音乐本身以平和为本，感发的事物却千变万化，人的情感受音乐的感发而流露出来，音乐和心境并不相干，怎么能把音乐与哀乐联系在一起呢？由此，作者得出“和之所感，莫不自发”的结论，“自发”的“和”无关政治伦理，也无关人的哀乐，它是音乐自身的和谐结构，是声音的形式美。

《声无哀乐论》最末一个问答，历来有所争议。不少学者认为，嵇康于最后一段提出的，恰恰是“声有哀乐”[①]。是的，嵇康借东野主人之口说：

> 君静于上，臣顺于下，玄化潜通，天人交泰。
>
> 和心足于内，和气见于外。故歌以叙志，舞以宣情，然后文之以采章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和。导其神气，养而就之；迎其情性，致而明之；使心与理相顺，气与声相应，合乎会通，以济其美。
>
> 若此以往，则万国同风，芳荣济茂，馥如秋兰，不期而信，不谋而成，穆然相爱，犹舒锦布彩，灿炳可观也。大道之隆，莫盛于兹；太平之业，莫显于此。故曰：“移风易俗，莫善于乐”。

嵇康构想出了一幅“万国同风”、“穆然相爱”、“大道之隆”的太平盛世图，这既是他音乐美学思想的组成部分，更是他对无法实现的政治理想的表述。“是以古人知情不可放，故抑其所遁；知欲不可绝，故自以为致。故为可奉之礼，制可导之乐，口不尽味，乐不极音，揆终始之宜，度贤愚之中，为之检则。使远近同风，用而不竭，亦所以结忠信、著不迁也”。情感不可放纵，便加以控制；欲望不可根除，便加以引导；制礼作乐，是为了达到教化修身的目的。从本质上说，嵇康们“生于乱世，不得已才有这样（放诞）的行为，并非他们的本态……魏晋的

---

① 吴毓清：《论嵇康音乐美学思想的主要方面》，《音乐美学问题讨论集》，北京：人民音乐出版社1987年版，第381页。

破坏礼教者，实在是相信礼教到固执之极的"[①]。嵇康对"音乐"的理想是：

> 丝竹与俎豆并存，羽毛与揖让俱用，正言与和声同发。使将听是声也，必闻此言；将观是容也，必崇此礼。礼犹宾主升降，然后酬酢行焉。于是言语之节、声音之度、揖让之仪、动止之数、进退相须，共为一体。君臣用之于朝，庶士用之于家。少而习之，长而不怠。心安志固，从善日迁。然后临之以敬，持之以重，久而不变，然后化成。此又先王用乐之意也。

符合政教观念的"正言"与和谐的音乐配合，以达到"崇此礼"的目的。值得注意的是，嵇康是将"心"与"声"、将"音声"与"礼乐"分开加以论述的，在解释"移风易俗，莫善于乐"时，"东野主人"所言，已经不是纯形式的"音声"，而是和诗教、礼制相关的"礼乐"了。显然，嵇康是崇雅乐而贬郑声的。他认为郑声"犹美色惑志"，却不得不承认郑声的感染力，"若夫郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志，耽槃荒酒，易以丧业。自非至人，孰能御之?"承认郑声的感染力，其实也就在某种程度上承认了音乐与现实生活的联系。《声无哀乐论》以道家思想为主线，又打上了儒家思想的深深烙印。

嵇康的音乐本体论与儒家以政治伦理为主的音乐本体论对立，后世缺乏知音。1856 年，奥地利音乐家爱德华·汉斯立克在《论音乐的美》中，提出音乐的自律论。汉斯立克认为，"音乐的原始要素是和谐的声音，它的本质是和谐的节奏。音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美，这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快"，而音乐本身并不指向情感，"音乐不描写任何情感，既不描写确定的情感，也不描写不确定的情感"，"音乐有别于其他艺术的地方，正是它有引起听众注意的情绪激动的力量和倾向"[②]。总之，音乐只是一种艺术形式。把情感视为音乐的本体，是错误的。钱钟书早就看到嵇康《声无哀乐论》与汉斯立克《论音乐的

---

① 鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第 3 卷，北京：人民文学出版社 1973 年版，第 504 页。

② 〔奥〕爱德华·汉斯立克著，杨业治译：《论音乐的美》，北京：人民音乐出版社 1980 年版，第 49、41、19 页。



美》理论的内在联系，“西方论师（Hanslick）谓音乐不传心情而示心运……嵇康《论》于千载前已道之”①。他认为，“乐无意，故能涵一切意。吾国则嵇中散《声无哀乐论》说此最妙……奥国汉斯立克音乐说一书中议论，中散已先发之”②。音乐不是任何具体的情意，所以能涵盖一切情意。钱钟书可谓东西两论的解人。

嵇康与汉斯立克都强调音乐的特殊形式，由异化的他律论走向自律论。但是，他们的时代背景与文化背景不同，对音乐本体论和音乐形式美的看法也不尽相同。汉斯立克受当时实证的自然科学影响，秉承康德“审美无利害”的美学思想，反对乐坛盛极一时的情感美学，断言“陶醉于情感的听众，多半在音乐美的鉴赏方面没有受过教育”③，以确立音乐的形式本体论。嵇康受玄学“有无”之辩风气的影响，否定儒家以政治伦理为主的音乐本体论，以确立体现“道”的自然本体论。汉斯立克的理论基于西方天人相分的哲学观，嵇康的理论基于中国天人合一的哲学观。汉斯立克的学说是纯学术，嵇康的学说则针对现实政治而发。④

总之，《声无哀乐论》的音乐本体论，是与儒家音乐政治伦理本体论相异的自然本体论，其核心是音乐的自律论。嵇康发现了音乐内容与听众理解之间的矛盾，强调音乐的自然属性和客观属性，强调音乐自身完美的结构，纠正了以往儒家将音乐自身属性与人的内心感受混为一谈、认为音乐自身有情感的错觉，对人们认识音乐的本质有积极作用。嵇康过早地走在时代前面，在“乐与政通”、他律论主宰艺术的中国，“声无哀乐”不啻是一声惊雷、一声离经叛道的呐喊。刘勰评价《声无哀乐论》“师心独见，锋颖精密”（［梁］刘勰《文心雕龙》），不为过誉。

《声无哀乐论》用语深奥玄辩，除首答、末答外，各答都插入许多与主题并无深涉的典故，秦客与东野主人之语极易混淆，多有重复。嵇康“声无哀乐”的

---

① 钱钟书：《钱钟书论学文选》（四），广州：花城出版社 1990 年版，第 72 页。

② 钱钟书：《谈艺录》，北京：中华书局 1984 年版，第 290 页。

③ 〔奥〕爱德华·汉斯立克著，杨业治译：《论音乐的美》，北京：人民音乐出版社 1980 年版，第 93 页。

④ 参见林衡勋：《嵇康的〈声无哀乐论〉与汉斯立克的〈论音乐的美〉》，人大复印资料《美学》1999 年第 4 期。

结论，忽视了音乐的社会性及主体性。音乐终究是社会的产物，具有移风易俗、陶冶性情的教化作用，与社会意识形态有着千丝万缕的联系，具有一定的他律性。否定音乐与现实生活的联系，否定音乐的社会性，就孤立了音乐。蔡仲德以为嵇康"将艺术美与自然美混淆""是《声无哀乐论》在理论上的致命弱点"[①]，是有一定道理的；而叶朗反复强调《声无哀乐论》"在理论上是错误的"[②]，未免偏颇。[③]

（二）阮籍《乐论》

阮籍（210—263），字嗣宗，陈留（今属河南）人，为"竹林七贤"中的代表人物。所著《乐论》一篇，采用"刘子"与"阮先生"问答的形式，刘子对"移风易俗，莫善于乐"提出质疑，引发阮先生洋洋洒洒地阐述正乐，体现了阮籍糅合儒道、调和名教与自然、强调音乐教化作用、主张以和为美的理论特点。

阮籍认为，"乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集；故谓之乐也"。他一方面认为音乐应该体现自然之和，"夫乐者，天地之体，万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖"，"乐"之"体"、"性"是"自然"，是"道"，"乐，此自然之道，乐之所始终也"，另一方面又强调"刑、教一体，礼、乐内外也……礼废则乐无所立……礼制其外，乐化其内，礼乐正而天下平"，强调音乐应该合乎礼的规范，维护社会安定。他认为，"歌谣者，咏先王之德，俯仰者，习先王之容；器具者，象先王之式；度数者，应先王之制"，"先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也，故使其声平，其容和，小不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成"：见调和儒道的思想特点。

阮籍崇雅贬俗。"夫正乐者，所以屏淫声也"。雅乐的特点是简淡，"乾坤易简，故雅乐不烦；道德平淡，故五声无味"，"夫雅乐周通则万物和，质静则听不淫，易简则节制全神，静重则服人心，此先王造乐之意也"。"雅乐"才能确立

---

① 蔡仲德：《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社 1997 年版，第 513 页。

② 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社 1985 年版，第 197—198 页。

③ 《声无哀乐论》原文，以《鲁迅辑录古籍丛编》第四卷《嵇康集》，北京：人民文学出版社 1999 年版；戴明扬：《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社 1962 年版；蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社 1990 年版；吉联抗注：《嵇康〈声无哀乐论〉》，北京：人民音乐出版社 1980 年版，诸本互校。



礼仪规范，“圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容，使天下之为乐者莫不仪焉”，听众“入于心，沦于气。心气和洽，则风俗齐一”，从而达到移风易俗的目的。

阮籍只以“乐”为“乐”，不承认“哀”亦是“乐”：“今则流涕感动，嘘唏伤气；寒暑不适，庶物不遂；虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此称乐乎？”他引季流子话道，“吾为哀伤，非为善乐也”，见理论的局限性。①

（三）刘勰《文心雕龙·乐府》

刘勰（约465—约532），字彦和，所著《文心雕龙》是我国第一部成熟的文学批评专著，其《神思》、《体性》篇的理论高度、《情采》、《物色》篇的文采，文学史早有公认。十卷50篇中，《乐府》一篇为音乐批评专论。在《乐府》中，刘勰叙述了古今音乐流变，分析了声、诗之别。他主张兴雅乐，追念“正响”、“中和之响”，否定“艳歌委婉，怨诗诀绝”的乐府民歌，篇末以“《韶》响难追，郑声易启。岂惟观乐，于焉识礼”点明主旨，见《文心雕龙》忠君尊圣、宗经复古思想的一面。②《文心雕龙》的价值，显然不在音乐理论，而在文学理论。

二、绘画理论

六朝对书画理论的研究深度，远过于前代。后魏有孙畅之《述画》，晋有顾恺之《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，刘宋有宗炳《画山水序》、王微《叙画》，齐梁间有谢赫《画品》，陈有姚最《续画品》等。这一时期，人物画成就在山水画之先，山水画论却与人物画论齐头并进，走在山水画实践前面。

（一）顾恺之的绘画理论

顾恺之（约346—约407），字长康，小名虎头，无锡人。《历代名画记》收入其画论三篇：《论画》谈临画，兼及画论；《画云台山记》是画云台山的文字构思。

---

① ［晋］阮籍：《乐论》原文，采自《全三国文》卷四六，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社1995年版，影印本。



② ［梁］刘勰：《文心雕龙》原文，见周振甫《〈文心雕龙〉注释》，北京：人民文学出版社1998年版。

《魏晋胜流画赞》应是对魏晋名流画所作的评论，而全篇未涉画赞。俞剑华认为，张彦远“把两篇的题目颠倒了”①；谢巍认为，《魏晋胜流画赞》与《论画》原为一篇，“由于《历代名画记》南宋书贾所据底本有缺损，佚失《画赞》一篇，便将原属《论画》篇一分为二，补凑成数”。② 笔者的论述，以《历代名画记》为依据。

“传神写照”是顾恺之画论的核心。《魏晋胜流画赞》中，顾恺之说：

> 凡生人，亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。

向人作揖，眼睛总是会看着这人的。如果视线“对而不正”，对象之形必然画不准确，这还是小的失误；如果“空其实对”——视线茫然呆滞，视若无睹，是绝不可能传达出对象之“神”的。“实对”只关系“一像之明昧”，“悟对”才能够“通神”。顾恺之归纳出从“空其实对”到“对而不正”、再从“实对”到“悟对”、即从失形到形似、从得形到通神的渐进关系，“悟对之通神”与他“四体妍媸，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵之中”的理论完全一致。传神难于写形，所以，他认为“手挥五弦（写形）易，目送归鸿（写神）难”。顾恺之全面阐述了传神论。这是魏晋人物品藻风气在绘画理论领域的折射。

顾恺之“悟对”的是“生人”（活人），“通神”建筑在“实对”即把握对象“形”的基础之上。比较宋人的传神理论——“天机迥高，思与神合”（[宋]黄休复《益州名画录》）对主体心性的要求，清人的传神理论——“山川与予神遇而迹化也”（[清]石涛《画语录》）对物我合一、天人合一境界的追求，顾恺之的传神理论针对审美对象，未及宋人和清人深入。汤用彤以为“顾氏之画理，盖亦得意忘形学说之表现也”③。笔者以为，顾恺之既没有“忘形”，也不是“离形得似”，而是通过“实对”以形写神，通过写形，捕捉神——对象内在的生命特征。

顾恺之传神理论的源头，可以追溯到战国秦汉，又是与魏晋玄、佛二学对神的关注分不开的。秦穆公时，伯乐推荐九方皋相马，九方皋连所相之马是牡是牝都不知道，他关注的是马内在的生命精神，“得其精而忘其粗，在其内而忘

① 俞剑华等：《顾恺之研究资料》，北京：人民美术出版社1962年版，第18页。
② 谢巍编著：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社1998年版，第7页。
③ 汤用彤：《魏晋玄学论稿》，上海：上海古籍出版社2001年版，第36页。

其外"的相马法，为后世人物品藻、艺术创作和艺术批评效法。《淮南子》提出"画者谨毛而失貌"、"君形者亡"的理论。顾恺之生活的时代，正是人物品藻盛行的时代，《世说新语》论人必言神情风貌，如"神明开朗"、"神姿高彻"、"神气融散"、"神意闲畅"、"神情散朗"云云。传统的土壤和时代的氛围，促成了"传神写照"画论的诞生。

"迁想妙得"也是顾恺之提出的重要理论命题，"凡画，人最难，次山水，次狗马。台榭，一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也"(《论画》)。画人为什么最难？因为画人要把自身的理解与想象迁入对象，是谓"迁想"；由此把握对象的神采风韵，是谓"妙得"。只有"迁想"，才能"妙得"；要想"妙得"，必须"迁想"。"迁想妙得"理论的提出，也是与魏晋玄学的玄思冥想分不开的。

顾恺之最早把"骨"的概念从书论、文论引入了绘画理论，《论画》中，他以"骨法"、"奇骨"、"天骨"、"骨趣"、"骨成"、"骨俱"、"隽骨"品评人物，可见他对用笔骨法与人物骨相关系的看重。这是与整个时代对人物骨相的看重、与汉魏艺术作品注重"风骨"分不开的，也是与魏晋水墨晕章尚未诞生、线条是造型最重要手段的时代特点分不开的。顾恺之的风骨论影响了后世：齐梁，刘勰《文心雕龙》有《风骨》篇，谢赫《画品》提出"骨法"，"骨法"从此成为中国绘画美学重要而独特的范畴之一。

《论画》、《魏晋胜流画赞》主要针对人物画，《画云台山记》却涉及山水画论。顾恺之从魏晋玄学出发，体验道教祖师张道陵与弟子在云台山修炼的情景。他不是把云台山当作自然山水加以描绘，而是把它作为道教人物画的背景，来处理环境，布置人物，区分主次。其文词虽玄，却场面宏大，描述优美。云台山构图有前、中、后，又有左、中、右，开阔而有纵深；景物有天，有水，有日，有崖，有涧，有松，有人，有凤，有虎，丰富而多变。"凡天及水色尽用空青竟素"，布局已有空白和深远感，"紫石"、"丹崖"均指赭色，"可确定其为小人物大构图的淡设色山水横幅，开后世浅绛山水的先路"；"山有面则背向有影"，构思中可能已经想到水墨，"'当使释弁如裂电'，'释弁'犹后世的'解索皴'，'裂电'则如大小'斧劈'，后世南北两派常用的两种不同的主要皴法，在此图已得初步反映"①。傅抱石认为，

① 伺庱：《〈画云台山记〉考辨》，《中国绘画研究论文集》，上海：上海书画出版社 1992 年版，第 289 页。

"就这篇精湛的《画云台山记》,东晋的山水画有这样的经营,决不是人物背景或依附客观,像张彦远及其以后诸家所说的那样幼稚"①。

关于顾恺之画论的真伪,学术界尚存歧见②。

(二) 宗炳《画山水序》

宗炳(376—443)《画山水序》一篇凡600字,收入《历代名画记》。它是我国第一篇正式的山水画论,极为典型地体现了六朝画论的形而上性格。

《画山水序》的中心命题是"澄怀味象"。宗炳开宗明义提出:"圣人含道应物,贤者澄怀味象……夫圣人以神法道而贤者通,山水以形媚道而仁者乐,不亦几乎!""含道应物"指以"道"的眼光来观察现实世界;"澄怀"指胸怀高洁澄明,不为世俗的物欲扰心;"味象"指对审美对象即山水的品味、体味;"以形媚道"指以山水画蕴涵着、贴近着道的存在。宗炳如此之早地站在一个相当的高度,揭示了中国的山水画不是以形写形,而是从道出发,又归之于道,即从山水的"象"中,获得对宇宙、历史、人生的感悟。正因为贤者、仁者们能够像圣人那样领悟道的存在,他们才能从山水画中体验到了快乐。而要进入对宇宙本体——道的领悟,必须以空灵洁净的审美心胸"味象"。魏正始间,王弼从《周易》"立象以尽意"、庄子"得意而忘言"的命题引申出"得意而忘象"的理论,"得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也;重画以尽情,而画可忘也","忘象者,乃得意者也;存象者,非得意者也"([魏]王弼《周易略例·明象》)。宗炳"澄怀味象"的理论,是王弼"得意而忘象"理论的延伸,是魏晋玄学在绘画理论中的反映。如果说老子所说的"味"是哲学上的体道方法,宗炳首先把哲学上的体道方法用于艺术审美,首先把山水画提高到"含道"、"法道"、"媚道"的高度,"道"成为《画山水序》全篇的总纲。从此,山水画成为"道"的载体,品味、体味成为中国人特殊的审美体验方式。宗白华说:"'道'具象于生活、礼乐制度。'道'尤表象于'艺',灿烂的'艺'赋予'道'以形象和生命。'道'给予'艺'以深度和灵魂"③。

---

① 傅抱石:《中国古代山水画史的研究》,上海:上海人民出版社1960年版,第26页。
② 争论详见《朵云》2004年张彦远研究专辑和《美术观察》2004年第3期、6期。
③ 宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社1981年版,第68页。



如果说顾恺之画论提出的重要理论——“悟对”，仅仅指对具体对象的观察方法，宗炳则对中国艺术家泛时空的特殊观照法首先加以理论的总结：“且夫昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远暎，则昆、阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”魏晋士子以俯仰自得的心态来欣赏宇宙，来游心太玄。中国山水画始终取散点透视而没有发展为焦点透视，是与中国人无时不在的宇宙时空意识、中国人大而远的整体观照方式分不开的。有人说宗炳理论是对山水画构图、透视等的总结。诚然，宗炳谈到了怎样在一幅之内容纳下“千仞”、“百里”的山水，其中固然有对近大远小原理的探索，但是，如果把中国人特有的大而远的观照法看成是具体技法，未免太拘泥，太具体，太与中国人天人合一的宇宙观脱节了。

《画山水序》末段，提出了“畅神”这一重要理论命题：

> 夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。虽复虚求幽岩，何以加焉！又神本亡端，栖形感类，理入影迹。诚能妙写，亦诚尽矣！于是闲居理气，拂觞鸣琴。披图幽对，坐究四荒……余复何为哉，畅神而已，神之所畅，孰有先焉！

“应目”指艺术家反应的敏感和迅捷，“会心”指艺术家特殊的感悟能力。有此二者，才能领略山水内在的“神”，体悟山水内在的“理”。宗炳反复提到的“理”，正是他在《明佛论》中所言的佛“理”。“类之成巧”的“类”字，包含有对自然山水的提炼和概括。心、目俱会于山水画之中，感通于山水画的“神”，体悟佛学的“理”，虽非游历真山真水，又有什么能够超过它呢？道是虚无的，所以说“神本无端”；将自己的“神”栖息于山水的“神”内，自己的“神”与山水的“神”感通，这便是“栖形感类”；“理人”是佛教修持法，将佛学的理融入山水色相之中，才算完成了“妙写”。

魏晋人对自然美的发现、魏晋玄学和佛学，是宗炳山水画论诞生的时代背景。山水画论与山水诗、文兴起于同一时代，是三国两晋南北朝隐逸之风的必然。士大夫对山水美的欣赏，明显突破了汉儒的“比德”框架，从道德欣赏转而为欣赏山水蓬勃的生命。“畅神”说的提出，标志着六朝士子冲决了两汉以来中国艺术的政教功能观，自觉把山水作为自我情怀的寄托，开后世文人“聊写

胸中逸气"说的先河。从此,艺术功能的"畅神"说与"比德"说齐头并进,艺术不再仅仅服务于政治伦理,更为审美主体精神怡悦,心灵放飞。①

宗炳与高僧竺道生同时,又与慧远交好。竺道生认为众生皆能成佛(见[晋]竺道生《法华经疏·见宝塔品》),慧远提出"神"可见于"形"又高于"形"([晋]慧远《沙门不敬王者论》)。宗炳则作洋洋万言《明佛论》,认为"若使形生,则神生;形死,则神死",而"神也者,妙万物而为言也。若赀形以造,随形以灭,则以形为本,何妙以言乎?""神不可灭,而能奔其往"。神与形互相依存,而神妙万物,神是统率。他提出"道在练神",主体要"洗心养身","清心洁情","悟空息心","渊然幽穆,形从其微,神随之远,远则应清,远则福妙"。惟有这样,才能够"精神四达,并流无极,上际于天,下盘于地,圣之穷机,贤之研微",俯仰天地而能够洞察幽微。这样的观察法与体悟法,与嵇康"目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄"、王羲之"仰观宇宙之大,俯察品类之盛"、陶渊明"俯仰终宇宙,不乐复何如"所表现出的观察法与体悟法,完全一致。魏晋士子超鸿蒙,游太虚,涵泳盘桓,俯仰自得。泛时空的观察、全身心的体悟,正是中国艺术家特殊的观察法与体悟法。佛学从深层影响了魏晋士子的人生观。宗炳画论与佛论,其内在精神是完全一致的。②

张彦远记"宗炳、王微,皆拟迹巢由,放情林壑,与琴酒而俱适,纵烟霞而独往。各有画序,意远迹高,不知画者,难可与论",宗炳"好山水……怀尚平之志,以疾还江陵,叹曰:噫,老病俱至,名山恐难遍游,惟当澄怀观道,卧以游之。凡所游历,皆图于壁,坐卧向之"([唐]张彦远《历代名画记》卷六)。"卧以游之"指以欣赏山水画代替欣赏真山水。宗炳画论正是从"卧以游之"的感悟上升而出的理论思考。它对山水画道境的阐释,它对中国艺术家特殊审美体验方式的总结,它对中国艺术家特殊观照法的认识,它对艺术畅神功能的强调等等,都使《画山水序》比顾恺之画论更玄远,更深刻,更从深层把握了中国山水画的特点和中国人天人合一的宇宙观,足以代表六朝画论最为可贵的形而上

① [刘宋]宗炳:《画山水序》,见[唐]张彦远:《历代名画记》,北京:人民美术出版社1963年版点校本,为金沛霖主编:《四库全书子部精要》中册收入。

② [刘宋]宗炳:《明佛论》,见《全宋文》卷二一,复旦大学图书馆古籍部:《续修四库全书·集部·总集类》,上海:上海古籍出版社1995年版,影印本。



性格。所以，宗炳"实在是创开南宗画的鼻祖"①。

从宗炳"以形写形，以色貌色"的观点看，宗炳所说的山水画，还处于再现自然的阶段。这一时期的山水画，还没有上升到表现主体胸襟意趣的层次。宗炳"徒患类之不巧，不以制小而累其似"的观点也说明：宗炳所说的山水画，不是写意的山水画，而是写形的山水画。所以，有理论家认为，"宗炳、王微心目中的山水画一方面要与道相关，一方面又只追求形似"，"他们心目中的山水画还只是他们隐逸生活的一种手段，他们自身并没有认识到一种真正能够把他们的隐逸之情表现出来的山水画。他们的隐逸生活与他们心目中的山水画还处于一种外在的关联之中"②。《画山水序》具有超越六朝艺术实践并预示后世山水画发展方向的理论意义。中国的山水画按照宗炳预示的逻辑方向发展。宋元，中国的山水画才真正实现了写意、体道和化我。

（三）王微《叙画》

王微（415—443），字景玄，山东临沂人，《叙画》一篇，收入《历代名画记》。

《叙画》开篇便阐明了对中国画本质的认识，"图画非止艺行，成当与《易》象同体"。也就是说，绘画要能够像《易》象那样，表现宇宙间阴阳二气的变化，王微从理论上把绘画功能提高到表现宇宙间阴阳变化与生命律动的高度。"古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流，本乎形者融灵，而动变者心也"，山水画不是机械刻板的地理图，它是山川与心灵融合的产物。怎样画出"本乎形者融灵"的山水画呢？"以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明"。"一管之笔，拟太虚之体"，堪称《叙画》一篇的警策。"太虚"指宇宙大化，指天地间的元气，绘画正是要表现出宇宙本体和天地万物生生不息的"气"。王微所说的"太虚"，已经相当接近于石涛所说的"太朴"、"天蒙"了，王微实在是石涛一画论的鼻祖，他对中国画的本质，竟如此之早地有着如此深刻的认识。

《叙画》终篇，王微说，沉浸于山水境界的人"望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡。虽有金石之乐、圭璋之琛，岂能仿佛之哉！"其飞扬高举的情感状态，上承

---

① 陈池瑜：《中国现代美术学史》，长春：吉林美术出版社2000年版，第239页。

② 黄应全：《魏晋玄学与六朝山水画论》，《文艺研究》2001年第4期。

陆机"诗缘情而绮靡"([西晋]陆机《文赋》),下开刘勰"情以物迁,辞以情发"、"登山则情满于山,观海则意溢于海"([梁]刘勰《文心雕龙》)情感论的先声。崇情和物感的人文精神,是三国两晋南北朝艺术思想的质的进步。所以,宗白华说:"晋人向外发现了自然,向内发现了自己的深情。山水虚灵化了,也情致化了"①;李泽厚说,如果"慧远、宗炳是'以佛对山水',那么王微可称之为'以情对山水',而且这情已不再具有过去那么浓厚的玄学、佛学的色彩了。这是一个重要的变化"②。

王微史有文名,《全宋文》载其小传与《报何偃书》、《与从弟僧绰书》等篇。他与宗炳都善画人物,谢赫《画品》对他二人的批评也从人物画出发。他们的山水画论,远远高出当时山水画的创作实践,从此奠定了中国山水画论的形而上性格。

(四)谢赫《古画品录》

南齐谢赫(约459—532)著《画品》仅千余言,却以鲜明的形而上特色,成为我国画论史上影响巨大而深远的绘画批评论著。由于后世《画品》渐多,宋人始称其为《古画品录》,后来成为通行的书名。

《古画品录》首先提出"画品"的概念,"夫画品者,盖众画之优劣也",绘画的功能是"明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴"。用"品"评定事物高下,起于南朝人物品藻;南齐大规模的绘画品评,则是与高帝的亲自倡导分不开的。《古画品录》序言后所评第一品至第六品凡画家27人,以六法为标准,以画艺品人,没有涉及具体的绘画作品,由此开创了中国艺术批评重视艺术家主体人格的传统。

《古画品录》的开创性贡献,在于绘画"六法"论的提出:

> 六法者何?一,气韵生动是也;二,骨法用笔是也;三,应物象形是也;四,随类赋彩是也;五,经营位置是也;六,传移模写是也。③

---

① 宗白华:《论世说新语和晋人的美》,《艺境》,北京:北京大学出版社1989年版,第131页。

② 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史·三国两晋南北朝编下》,合肥:安徽人民出版社1999年版,第790页。

③ 关于六法,钱钟书另作断句,割裂文意,故不取。见钱钟书:《管锥篇》(四),北京:中华书局1984年版,第1353页。



"六法"将气韵之美、笔法之美、造型之美、色彩之美、布置之美和传统之美熔于一炉，以简约的文字构成朴素的理论系统，全面奠定了我国传统绘画创作与品评的基本法则，成为指导历代绘画理论的总纲。

第一法谈"气韵"。气表现为作品中主客体的生命力量和宇宙大生命感。因为"气"充斥天地，化生万物，所以，气与道通。"韵"起自声韵，刘勰说："异音相从谓之和，同声相应谓之韵"（[梁]刘勰《文心雕龙》），进而表现为心灵与自然节律的感应。如果说气是生命之动的内核，韵则是生命之动的节奏。谢赫将"气韵"合在一起，列为绘画最为重要的总法则，置于六法之首，强调生命意味在艺术作品中的体现，强调艺术应该体现自然生命与人精神生命的和谐律动。如果说"气象"偏重于生命力量的形象意味，"气韵"则偏重于生命力量的情感意味和形式意味。第二法谈"骨法"。"骨法"出自相法，通过看人的骨骼结构，判断人的天资和命运。谢赫剔除了顾恺之"骨法"论中的神秘因素，靠实为对绘画用笔的探讨，这是与齐梁艺术趋向世俗、佛学中神明淡化分不开的。谢赫率先把中国绘画的线条从理论上确立起来——用笔不单单是造型手段，更有其独到的精神内涵与审美意义。第三法谈象形，即如何按照自然之物造型，可见六朝画家并没有"忘形"，而是对"形"高度重视。第四法"随类赋彩"。一个"类"字，概括了中国画色彩的归类化特征，黑、白、青、赤、黄，简单的色彩蕴涵着中国人独有的哲学观念。第五法谈构图。在齐梁绘画中，"经营位置"还只是指具体的构图技巧，相当于顾恺之画论中的"置陈布势"；而在后世的绘画中，"经营位置"直接关系着"气韵生动"，所以，张彦远推为"画之总要"（[唐]张彦远《历代名画记》）。第六法"传移摹写"，指对生活形象和前人技法的模仿，表现出谢赫对传统的重视。"六法"标志着中国绘画批评理论的建立。郭若虚说"六法精论，万古不移"（[宋]郭若虚《图画见闻志》）。由于中国艺术的超常规稳定，中国艺术所基于的法则，"在 1500 年中事实上一直保持不变"①。

谢赫所说的六法，五法主要从色、形的模拟发论，是关于写物的，而不是

① 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著，徐亚莉译：《中国古代美学与它的现代性》，北京：中国人民大学复印资料《美学》1998 年第 12 期。

关于写心的，也就是说，是形而下的；“气韵生动”却脱离了技术概念，不再局限于顾恺之所言个别人物的神，而直指画面上表面的和内在的、有形的和无形的一切赋予人的生命感受，成为形而上的审美范畴。不妨说，五法都以第一法——“气韵生动”为目的。“气韵生动”这一审美范畴提出以后，我国古代艺术家和艺术理论家很少孤立地探讨技法，而往往从宇宙本体的高度看待技法，使中国画进一步具备了形而上性格。“气韵生动”虽就人物画发论，却为即将到来的山水画创作高峰作了理论的铺垫，被公认为中国传统画论最为重要的法则。

“气韵”作为美学范畴诞生以后，引起了广泛的讨论。鲁道夫·阿恩海姆说：

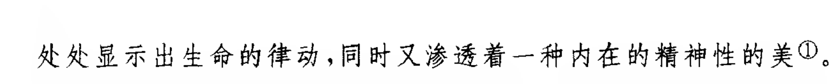
> 《创世记》第2章第7节中关于人的创生是最好的例证，其中说：“神用地上的泥土造人，将生气吹在他鼻孔里，他就成了有灵的活人，名叫亚当。”获得“生气”的同时，也就有了“灵魂”。在汉语中，“气”也有同样的意思。“韵”则是“灵魂”对“气”的感应，因此，艺术家被要求将精神上的意义贯注到他的形象中去。①

徐复观认为，“所谓‘气’，常常是由作者的品格、气概，所给与作品中的力地、刚性的感觉，在当时除了有时称‘气力’、‘气势’以外，便常用‘骨’字加以象征”，而“‘韵’字盖起于汉魏之间”，“‘韵’是当时人在人伦鉴识上所用的重要观念。他（它）指的是一个人的情调、个性，有清远、通达、放旷之美，而这种美是流注于人的形相之间，从形相中可以看得出来的”。他认为，气偏于阳刚，韵偏于阴柔②。笔者以为，“气”与“韵”是有阳刚、阴柔之别，谢赫“六法”则将其看做整体的审美范畴，徐复观割裂作“各为一意”，与谢赫原意便有了出人。李泽厚和刘纲纪对“气韵”的解释较为准确：

> “气韵”作为一个美学范畴，就是与人的个性、气质相关的生命的律动和个体才情、智慧、精神美两者统一。它呈现为一个诉之于直感的形象，

① 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆著，徐亚莉译：《中国古代美学与它的现代性》，北京：中国人民大学复印资料《美学》1998年第12期。

② 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社1987年版，第98、100、106、107页。



处处显示出生命的律动，同时又渗透着一种内在的精神性的美①。

谢赫工人物，张彦远评其作品“气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副雅壮之怀。然中兴以来，象人为最”（[唐]张彦远《历代名画记》卷七）。他以六法“备该”为优，又深知“罕能尽该”，他自己也没有能够“备该之矣”，没有能够达到“气韵生动”的境界。②

（五）姚最《续画品》

吴兴（今浙江湖州）人姚最（约535—602），不满谢赫之分品，对谢赫贬顾尤其不满，著《续画品》一卷，又名《续画品录》，所记仅20人，不分品第，甚至将二三人合为一条，论述甚为简略。

姚最率先借萧贲之口，提出“学不为人，自娱而已”的重要论点，后世文人如苏轼、倪瓒等，发挥为“写胸中盘郁”，“写胸中逸气”，文人艺术成为文人自娱的形式，姚最理论有领风气之先的意义。姚最又较早地提出“心师造化”的重要命题，心师造化，才能够“立万象于胸怀，传千祀于毫翰”，将自然万象罗列于胸中，画出流芳千古的作品。

姚最宣扬儒家的政教思想，认为绘画需要严谨的、一丝不苟的创作态度。他指出“丹青之妙，未易言尽”，画家既要“幼禀生知”，又要“学穷性表”，先天禀赋与后天学习都不可少。他认为顾恺之“擅高往策，矫然独步，终始无双”；批评家要有渊博的见闻，“自非渊识博见”，往往“未识全曲”；批评家要“质沿古意，文变今情”，用发展的眼光看待问题，即今人所说的“与时俱进”。他还借陈思王之口说：“传出文士，图生巧夫”，反映出当时重文轻画的倾向。

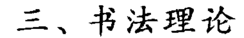
总之，《续画品》理论以儒家思想为主线，不与宗炳、王微同声相应。一些论点有一定价值，但论述不深，理论未能充分展开。③

---

① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史·三国两晋南北朝编下》，合肥：安徽人民出版社1999年版，第790页。

② [南齐]谢赫《画品》，见于安澜：《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社1982年版；为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。

③ [南陈]姚最：《续画品》，见于安澜：《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社1982年版。



三、书法理论

随书法艺术的自觉，三国两晋南北朝，出现了中国书法理论研究的第一个高潮。西晋书法论著有成公绥《隶书体》、卫恒《四体书势》、索靖《草书势》等，东晋书法论著有卫夫人《笔阵图》，王羲之《论书》、《题〈笔阵图〉后》等，南朝书法论著有虞龢《论书表》，王僧虔《书赋》、《论书》、《笔意赞》，袁昂《古今书评》，梁武帝《评书》和《观钟繇书法十有二意》，庾肩吾《书品》等。卫夫人《笔阵图》、王僧虔《笔意赞》，余绍宋等以为伪托；王羲之《论书》、《题〈笔阵图〉后》，李泽厚、刘纲纪等以为伪托。笔者以为，托名与否，文献学家、版本学家与理论家的取舍不尽相同：文献学家与版本学家像剔除沙子一样，执著地把托名文字剔除出去；理论家则关注文字的理论价值，绝不因其可能托名就放弃研究。[①]

（一）重体势的西晋书论

西晋书论突出地表现了对书势的重视。成公绥著《隶书体》盛赞隶书的体势，用“鸷鸟将击”、“良马腾骧”形容隶书的运动感，用“丹管电流，雨下雹散”比喻隶书的点划。卫恒在蔡邕《篆势》、崔瑗《草书势》的基础上，写《字势》、《隶势》，编著为《四体书势》一卷，述史与赞词结合，赞扬书法演进中四体书法的体势美。他还提出“类物有方”的观点，“类”指对事物进行提炼和概括，书法的本质不是表现具体事物，而是通过对天地万物的观察、提炼和概括，去表现类象。索靖紧承崔瑗《草书势》，另著《草书势》一卷，赞扬草书“著绝势于纨素，垂百世之殊观”，并进一步提出“类物象形”、“触类生变”的命题。魏晋以来，“类”的概念经常被提出，如钟繇说“每见万类，皆画象之”（[魏]钟繇《秦汉魏四朝用笔法》）。古代艺术家往往从宇宙本体的高度探索艺术技法，魏晋士子所说的“类”，“是一种通向宇宙本体（‘万物之情’）的‘类象’……它也必然通向并深刻的（地）映含着宇宙本体的存在”[②]。

---

① 三国两晋南北朝书论，或见于[唐]张彦远：《法书要录》卷一、二，或见于[宋]陈思：《书苑精华》卷三、五、十八，均收入[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② 樊波：《中国书画美学史纲》，长春：吉林美术出版社 1998 年版，第 273 页。



(二) 重书意的东晋书论

东晋书论突出地表现了对书意的重视。卫铄(272—?),世称“卫夫人”。她提出书法应骨、肉、筋相称的论点,“善笔力者多骨,不善笔力者多肉,多骨微肉者谓之筋书,多肉微骨者谓之墨猪。多力丰筋者圣,无力无筋者病”。这一论点的提出,基于卫夫人对书法本质的认识:中国书法表现的是生命意象。从此,后世书家都把书法作为活的生命体,论其筋、骨、血、肉、神、气、意。苏轼说,“书必有神、气、骨、肉、血,五者缺一,不能成书”([宋]苏轼《东坡题跋》卷上)。卫夫人还以形象的语言,描述常用笔画的书写要领,“‘一’如千里阵云,隐隐然其实有形;‘、’如高峰坠石,磕磕然实如崩也;‘丿’陆断犀象;‘乛’百钧弩发;‘丨’万岁枯藤;‘㇏’崩浪雷奔;‘乚’劲弩筋节”,一点一划都是审美意象。在创作方面,她提出“意前笔后”的论点,“执笔有七种:有心急而执笔缓者,有心缓而执笔急者。若执笔近而不能紧,心手不齐,意后笔前者败;若执笔远而急,意前笔后者胜”,由此得出“心手如一,意在笔前”的结论。卫夫人还论书法创作必备的学养,“近代以来,殊不师古,而缘情弃道,才记姓名;或学不该赡,闻见又寡:致使成功不就,虚费精神。自非通灵感物,不可与谈斯道矣”①,把书法创作提到广闻博学、与宇宙万物精神感应的高度。

王羲之在卫夫人理论的基础上,进一步强调“书意”,“须得书意,转深点画之间皆有意,自有言所不尽得其妙者,事事皆然”([东晋]王羲之《论书》)。书意接近审美快感,它可意会而不可言传,“自有言所不尽得其妙”者。“夫欲书者,先干研墨,凝神静虑,预想字形大小、偃仰、平直、振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字。若平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平,便不是书,但得其点画耳”([东晋]王羲之《题〈笔阵图〉后》)。书家要心境虚静空明,思想高度集中,酝酿审美意象。王羲之说的“筋脉”,当然不只是指笔路,而是指气脉。气脉流通,一气灌注,字便有了生命。王羲之还提出,“夫纸者,阵也;笔者,刀矟也;墨者,鍪甲也;水砚者,城池也;心意者,将军也”([梁]袁昂《古今书评》),高

① 关于《笔阵图》作者和真伪,参见华东师范大学古籍整理研究室:《历代书法论文选》,上海:上海书画出版社 1979 年版,第 25 页。

度强调了创作主体精神在创作中的统率作用。

（三）重品评的南朝书论

南朝书论表现出对书法品评的极大兴趣。刘宋虞和奉诏整理二王书籍，撰写《论书表》呈给宋明帝。在《论书表》中，他认为"古质而今妍"，"钟、张方之二王，可谓古矣"，"二王暮年皆胜于少，父子之间，又为今古"。也就是说，比较而言，钟、张书法为古质，二王书法为妍美；二王早期书法为古质，后期书法为妍美；大王为古质，小王为妍美。虞和对钟、张、二王书体的评价，是极有见地的。

南齐王僧虔撰《笔意赞》，在卫铄"意在笔前"理论的基础上，提出"忘"的理论，"书之妙道，神采为上，形质次之，……必使心忘于笔，手忘于书，心手达情，书笔相忘，是谓求之不得，考之即彰"。"形质"指书法外在的间架、用笔，"神采"指书法由内发外的生命意韵，"忘"指心笔两忘，手、书两忘，书、笔两忘，手即是心，笔即是手，书即是笔。"忘"比较"意在笔前"，进入了更为自由的化境。

梁朝评书盛于前朝，这是与梁武帝萧衍(464—549)的倡导分不开的。袁昂撰《古今书评》一卷，为奉敕品评之作。所评凡 25 人，上起李斯，下至梁代，不分等第，每人下，品题两三句，出语较为审慎。他推崇张芝、钟繇、逸少、献之，称其"四贤共类，洪芳不灭"，认为"羊真、孔草、萧行、范篆，各一时妙绝"。萧衍写《梁武帝评书》一卷，又写《观钟繇书法十有二意》、《与陶隐居论书》等。《梁武帝评书》为袁昂《古今书评》加梁武帝评语，与《古今书评》文字多有相同，如评"羊欣书似婢作夫人，不堪位置，而举止羞涩，终不似真"，王献之书"如河朔少年皆悉充悦，举体沓拖而不可耐"，"王僧虔书如王、谢家子弟，纵复不端正，奕奕皆有一种风流气骨"，"陶隐居书如吴兴小儿，形状虽未成长，而骨体甚峭快"，充分体现出我国书法鉴赏不靠理性分析、而以具体形象作生命化描述的特点。袁、萧书评不同在于：袁昂以二王居前，萧衍以钟繇居首；袁昂以"媚趣"与"神采"为上，萧衍位居帝王之尊，更强调书法"抑扬得所，趣(取)舍无违"、"秾纤有方，肥瘦相和，骨力相称"([梁]萧衍《与陶隐居论书》)的中和美，反映出梁代向初唐书风过渡的审美倾向。

与南朝《诗品》、《画品》的诞生同声相应，庚肩吾著《书品》一卷，取“善草隶者一百二十八人”（[梁]庚肩吾《书品·序》），“小例而九，引类相附；大等而三，复为略论”，分上、中、下三等，每等又分上、中、下，是中国书论史上第一部给书家划分等第的著作。他赞扬草、隶“拨篆、籀于繁芜，移楷、真于重密”，为草书开道。庚肩吾的重要论点是，强调书如其人，“开篇玩古，则千载共朝；削简传令，则万里对面”，书法使相隔“千载”、“万里”的书家如晤对面。继王僧虔提出“功夫”和“天然”两种境界以后，庚肩吾进一步强调“天然”与“工夫”结合，“张（芝）工夫第一，天然次之，衣帛先书，称为‘草圣’。钟（繇）天然第一，工夫次之……王（羲之）工夫不及张，天然过之；天然不及钟，工夫过之”。论“下之下”的 23 人时，庚肩吾认为，他们最大的弱点是雷同而缺乏个性，“此二十三人，皆五味一和，五色一彩。视其雕文，非特刻鹄；观其下笔，宁止追响”。这样的书法，是不可能达到“万里对面”的境界的。

三国两晋南北朝书论，卷帙不多，却鲜明地体现着时代的特点，有书法理论的开创意义。



第五章　盛世之相到禅道境界
——隋唐艺术和艺术理论

隋朝开国伊始，文帝重新强调儒家政教传统，励精图治，服用节俭，从此结束了六朝思想自由的局面。隋炀帝开凿运河沟通南北水系，密切了北方政治中心与南方经济发达地区的联系，功不可没。他于两京大造宫殿，于洛阳观文殿后起二台，收藏自古法书名画；又自长安至江都（今扬州）大造离宫别所。终隋一代，起了为大唐盛世奠定基业的作用。经过初唐“贞观之治”，开元、天宝年间，我国成为当时世界上最富庶、最强大、拥有高度文明的大国，史称“开、天盛世”。人们惯以“汉唐”并称，直到今天，域外仍称中国人为“唐人”。

贞观二年（628 年）玄奘西行，途经 56 国，历时 17 年，把大唐文化带到了沿途国家；天宝十二年（753 年）鉴真东渡，又把唐代的建筑、雕塑、绘画、医药等带到了日本。有唐一代，中国与日本、新罗、百济、高句丽等国频繁地互派使节。开放进取、有容乃大的时代氛围，唐人博大的胸怀和恢弘的气度，孕育出以汉文化为主体、又有浓厚“胡风”、熔刚健豪迈的北朝文化与潇洒玄辨的南朝文化于一炉的大唐文化。如果说南北朝中外文化的交流大致见于佛教艺术，唐代，中外文化的交流已经渗透到社会生活和文化艺术的方方面面。

唐代艺术如日中天，辉煌灿烂，广纳世界艺术的精华，蔚成中国古典艺术的高峰，在周边各民族和世界造成了巨大而深远的影响。三百年中，名家辈出，高手如林，无论诗歌、音乐、舞蹈、建筑、绘画、雕塑，无不于此时各体大备。如果说六朝艺术精神是对汉代艺术精神的否定，唐代又接续起汉代艺术的传统。这种接续，不是简单的复归，而是成熟和递进：汉人天真，唐人成熟；汉人的精神表现为冲刺和跳宕，唐人的精神表现为气度和自信；汉人的



"势壮"是包举宇内的气势，唐人的"势壮"是包容天地的胸怀；汉代艺术有初生牛犊不畏虎的少年豪情，唐代艺术有如日中天般的中年稳健；汉代艺术写实与浪漫并举，唐代艺术写实又富于装饰情趣；汉代艺术质胜于文，唐代艺术文质俱佳。

第一节　隋唐艺术基调和审美转折

从朝气、进取，到博大、开放，继而迭遭动荡，点缀升平，社会氛围的变化使唐代艺术比其他任何朝代的艺术都面貌丰富，不是一种或者几种风格能够囊括。高棅总结道，"唐诗之变渐矣。隋氏以迎一变而为初唐，贞观、垂拱之诗是也；再变而为盛唐，开元、天宝之诗是也；三变而为中唐，大历、贞元之诗是也；四变而为晚唐，元和以后之诗是也"。他以初唐为"正始"，盛唐为"正宗"，中唐为"接武"，晚唐为"正变"、"余响"（[明]高棅《唐诗品汇》序）。唐诗是唐代艺术中最为杰出的门类，唐诗的风格变化，正可代表唐代艺术的风格变化。

一、南宗禅诞生前的隋唐艺术基调

隋代总体上是一个奋发有为的时代，大规模的建筑活动，导致壁画之风渐趋兴盛。《历代名画记》记隋代壁画家达数十人，现存宗教石窟壁画，显示出隋代生机勃勃的时代风貌。

初唐，科举突破了六朝门阀制度的垄断，为读书人铺就了一条立功致仕的道路，庶族寒士地位迅速上升，给初唐社会带来了朝气和进取之风。初唐人也有烦恼和惆怅，但是这种惆怅，是人类青春期的惆怅，是对宇宙无限、人生有限的觉醒，绝非颓废和沉沦。初唐诗人陈子昂《登幽州台歌》俯仰古今，感叹宇宙的无限和人生的短暂，发出"独怆然而涕下"的叹息，成为千古绝唱。"春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明……江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水……"（[唐]张若虚《春江花月夜》）。恰如闻一多言，诗人展现了"一个更深沉、更寥廓、更宁静的境界！在神奇的永恒前面，作者只有错

愕，没有憧憬，没有悲伤”①。初唐，人们探索，进取，充满活力，初唐艺术无论是诗歌、绘画、音乐、舞蹈，都生机勃发，如春临大地，如百草萌生，洋溢着青春欢快的旋律。

盛唐国力的强盛，使盛唐人豪迈进取，昂扬乐观，士子文韬武略，意气满怀。盛唐艺术庄严雄伟又绚丽雄浑，兴象天然。“诗仙”李白和“诗圣”杜甫、“画圣”吴道子、“塑圣”杨惠之以及书法家颜真卿、张旭等等，许多光耀百世的艺术大师产生于盛唐。“盛唐诸公之诗，如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚”（[明]高棅《唐诗品汇》），不仅指盛唐诗篇，也是对盛唐艺术美学特征的准确概括。

艺术趣味和审美理想的转变，并非由艺术本身所决定，决定它们的是社会生活。安史之乱使开、天盛世在一夜之间分崩离析，动乱最先反映在“诗史”——杜甫作品之中。李泽厚引叶适《水心诗话》“少陵与唐音终隔一尘”说，“以杜甫为‘诗圣’的另一种盛唐，其实那已不是盛唐之音了”②。安史之乱直接促成了唐人心理和艺术审美的巨大变化，安史之乱以后盛唐人昔日的一腔豪情不复存在，盛唐艺术，从外向转为内敛，见出丝丝落寞。

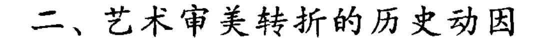
艺术审美的变化又不是截然分割的，它有延伸，有交错，有转换。安史之乱未能破坏江淮，所以，天乱以后大唐底气仍在，上层社会沉湎于声色奢华之中，“长安风俗，贞元侈于游宴，其后或侈于书法、图画，或侈于博弈，或侈于卜咒，或侈于服食，各有自也”（[宋]王谠《唐语林·补遗》），富贵、悠闲、奢侈、淫乐，成为中唐上层社会的好尚。中唐艺术非但没有衰败的迹象，相反，风格更加繁多，色彩更加绮丽，技艺更加娴熟，形式更加完美，而盛唐艺术的天然兴象，却从此消失得无影无踪。

有唐一代，儒、道、佛三教并行。中唐以前，社会思想以积极进取的儒学为主，佛、道思想只起调适作用；中唐以后，士大夫从马上转入闺房，从外在的事功转入内在的心境，从执著现实转向寄情山水，从戎马边塞转向隐逸。中晚唐，南宗禅兴起，艺术重开生面，中国古典艺术的审美从此大变。

---

① 闻一多：《唐诗杂论·宫体诗的自赎》，上海：上海古籍出版社1988年版，第17页。

② 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第133页。



二、艺术审美转折的历史动因

安史之乱以后，藩镇割据，宦官专权，党朋倾轧，战乱频起。士大夫陡遭变乱，报国之志突然幻灭。他们急切地寻求一种新的精神支柱，以消解内心的苦闷。中唐，为中心，佛教借鉴儒学，融合道学，演变为禅学，士大夫们纷纷投身于出世而又入世的禅宗怀抱，中国历史上出现了第二个信奉佛教的高潮。

禅宗虽然以南北朝时来华的菩提达摩为初祖，实际创立者却是禅宗史上的关键人物——被后人称为"六祖"的唐朝僧人慧能。慧能本是担水劈柴的和尚，他以"菩提本非树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃"的偈子高于神秀"身似菩提树，心如明镜台。时时勤拭拂，勿使惹尘埃"的偈子，从而取得了五祖弘忍的衣钵。他反对从身外求佛，认为自性即佛，"佛法在世间，不离世间觉"([唐]释惠能《六祖坛经》)，日常生活无论吃饭、走路，还是担水、劈柴，都可以顿悟本心，体验到永恒的宇宙本体。因为"本来无一物"，一切矛盾都消融在空无之中，便能进入通达无碍、宁静淡远的自由境界。经过七祖神会的努力，禅宗一改从初祖达摩到五祖弘忍重坐禅而主渐悟、重山林而远人间的传统，提倡不离人间，明心见性，顿悟成佛。达摩至弘忍以及弘忍所传的旁支神秀，均依《楞伽经》主渐修、渐悟，称"楞伽师"而不称"禅宗"；后人为了区别慧能与神秀的不同，才将神秀一派称为"北宗禅"，而将慧能一派称为"南宗禅"。

南宗禅植根于道、玄二学，又与道、玄不同。如果说儒家面向人间，禅宗看似空无，却面向人间；道家远离世事，禅宗不离人间，却远离世事。它强调人自身的精神解脱，比儒道两家都见出深沉自觉的自我意识，因而成为士大夫心性修养的精神宗教。南宗禅追求的精神境界既不能言说，也不立文字，惟有个体体验和妙悟。这种体道方式，与中国古典艺术的审美完全相通。它在人间生活中体验宇宙本体，体验形而上，深刻影响了中国艺术对宇宙本体的体验和形而上意味的形成，促成了中国艺术的审美转折。

在参禅之风的影响下，文人把佛教中的"境"引申到哲学范畴，诞生了"意境"理论。禅学称心为"镜"，心之所游者为"境"，心感外物便是以"镜"照"境"。所以，"境"是主体精神触于物而感发的形式。心中有"境"，一草一木都可以被

看做“真如”、“般若”。“境”这一美学命题诞生之初，就充满了形上意味，就具备了对现实的超越性格。刘禹锡则把“境”的概念从禅学引向了美学。他提出，“境生于象外”（[唐]刘禹锡《刘梦得全集》，见《四部丛刊》卷二十三），“境”不仅包括了“象”，还包括了“象”以外的虚空，有限的事物直通无限的人生体验，直通宇宙和生命的本真，即“道”。托名王昌龄的《诗格》中，首次出现了“意境”一词。王昌龄提出诗有三境：“物境”、“情境”、“意境”。“物境”“故得形似”，“情境”“深得其情”，“意境”“则得其真矣”①，从理论上揭示了“境”由实往虚、由自然往精神的形而上超越。如果说“意象”说的源头可以追溯到《易传》，刘勰首先将“意象”用于艺术批评，意境则“是意象论的延伸和拓展，即强调意象必须向形而上境域超越”②。这种超越，使心灵更自由，人生更深刻。

诗、画在盛唐开始联手，“唐以前未见题画诗，开此体者老杜也”（[清]沈德潜《说诗晬语》卷下）。题画诗把文人趣味带入了绘画，为宋代文人画的诞生作了必要的铺垫。以盛唐题画诗为先导，晚唐司空图（837—908）用画境表现诗境，所著《诗品》列出诗歌的二十四类品第，把“雄浑”——雄健奔放、气度阔大置于首位，并以形象的画面表述作：“大用外腓，真体内充，返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空，荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中，持之匪强，来之无穷。”“雄浑”正是盛唐艺术的总体特征。作为晚唐理论，《诗品》首列“雄浑”，主要推崇的却是“冲淡”、“高古”、“自然”、“含蓄”、“疏野”、“清奇”等审美范畴：如“冲淡”是“饮之太和，独鹤与飞”；“高古”是“月出东斗，好风相从。太华夜碧，人间清钟”；“自然”是“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，着手成春”；“含蓄”是“不着一字，尽得风流”：其审美均指向由“境”生出的无限。司空图“味外之旨”、“韵外之致”、“象外之象，景外之景”的理论，更明确提出艺术要在有限中见无限，在形而下中体验形而上。《诗品》中没有出现“意境”一词，但是，整部《诗品》又都贯穿着对意境的描述。从此，诗与画亲密携手，中国艺术着意表现文学趣味，审美由实到虚，由汉魏以来对“风”、“骨”等的审美追求，转向对“味”、“韵”、“境”等的审美追求，转向空灵、含蓄、平淡、自然和无限。

① [唐]王昌龄《诗格》，乾隆敦本堂本《诗学指南》卷三，郭绍虞主编：《中国历代文论选》（二），上海：上海古籍出版社 2001 年版，第 89 页。

② 汪裕雄：《意象探源》，合肥：安徽教育出版社 1996 年版，第 21 页。

论者多以为，中晚唐完成了中国古代审美从前期重壮美向后期重优美的转变。中晚唐以前，人们思维偏于外向，更关注外部世界即社会生活，艺术较多对立、冲突的因素，偏于客观写实，审美理想表现为壮美（阳刚之美）；中晚唐以后，士大夫从外在的事功转向内在的心境，从执著现实到寄情山水，社会心理转向封闭和内省，艺术偏于主观写意，审美理想表现为优美（阴柔之美）。叶朗提出，这样的分期法以汉唐囊括前期，丢掉了魏晋，“近年有一些文章认为，中晚唐是中国美学史的一个转折。因此他们以中晚唐为分界线，把中国美学史分为前后两个时期。实际上，中晚唐以后的美学思想依然是三国两晋南北朝美学的继续和发展”①。诚然，三国两晋南北朝美学是中晚唐审美的前奏，但是，毕竟为隋、唐强大的政教氛围所割断，而中国艺术审美在中晚唐发生了重大的转折，延续并影响到整个封建社会后期则是显而易见、无法否认的。

笔者在研究中国古代艺术的过程中，深深体味到：中国古典艺术往往有深层次的形上意义，往往有浓浓的哲学意味，如其中贯穿的天人合一宇宙观和由此形成的宇宙大生命意识、其中贯穿的“道”、其中贯穿的礼乐精神、其中贯穿的比德观和谶纬迷信意识等等。要深入理解中国古典艺术精神，必须抓住东周、晚唐两大关捩。深入理解东周和晚唐社会及其哲学思想，便不难理解中国艺术精神生成和审美转折的历史动因，从而触摸到中国古典艺术发生发展的规律。

第二节　民族乐舞的高峰

比较其他艺术，中国舞蹈的黄金时代相对短暂。汉以前，“乐”是一个综合概念，舞蹈还没有成为独立的艺术形式。汉代，民族舞蹈长足发展并趋向成熟；唐代，大量外来乐舞进入，乐舞艺术臻于鼎盛。宋元开始，舞蹈渐渐为戏剧吸收容纳，成为戏剧的要素之一，表演性的乐舞无可奈何地走向了衰落。所以，唐代是中国民族舞蹈最为辉煌的历史阶段，“就舞蹈的形态而言，西方古典

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社1987年版，第9页。

舞的形态特征是身心向外放射……而东方古典舞则热衷……圆形与曲线”，“就舞蹈的表情方式而言，东方古典舞比较重视用面部动作和手势去传情达意”①。唐代蔚成民族乐舞的高峰，整个封建社会的任何一个朝代，再也没有超过。

一、多民族乐舞的交流融合

隋唐乐舞有对汉代礼乐传统的继承，有对民间乐舞的整理，更多的则是对异邦乐舞的吸收，外来的与民族的、宫廷的与民间的、宗教的与世俗的、乐舞与其他艺术门类，出现了多层次的、空前的交流与融合。

隋大业中，将开皇初“七部乐”增订为“九部伎”；贞观间，依隋制增入高昌一部，成“十部乐”，除《清商乐》、《西凉乐》是汉魏旧乐，《燕乐》为唐代新创以外，《高丽乐》从朝鲜传入，《天竺乐》从印度传入，《龟兹乐》、《高昌乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》分别从西域和中亚传入。西域乐器如箜篌、横笛、羌笛、胡笳、角等等，也通过丝绸之路进入中原，成为民族乐器的组成部分。“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满城洛。女为胡妇学胡装，伎进胡音务胡乐”（[唐]元稹《法曲》），生动地说明了唐人对异邦时髦文化的浓厚兴趣。胡乐甚至压倒了传统雅乐，“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音容泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然？羌笛与秦筝”（[唐]白居易《废琴》）。琴声传达的感情恬淡幽微，与大唐欢快的时代旋律不相吻合，因此几乎为唐人废弃；胡乐更能表现跳荡激越的情感，与大唐的时代精神相应，所以为唐人欢迎。西南乐舞也传入中原。贞元间，南诏国献乐舞，韦皋等人编为《南诏奉圣乐》，用舞队组成南、诏、奉、圣四字，成为宫廷的保留节目。

有唐一代，我国与日本文化交流最为频繁。日本多次向我国派出遣唐使，圣武朝、仁明朝使团人数分别达594人、651人，每团都有音声长和音声生②。

① 欧建平：《舞蹈美学》，北京：东方出版社1997年版，第209页。

② 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社1993年版，第129页。

音乐家皇甫东朝带女儿皇甫升女到日本，在日本演奏唐乐；鉴真和尚东渡日本，把中国的乐舞、乐谱、乐书带到日本；日本遣唐留学生吉备真备返日时，把《乐书要录》带到日本[①]。日本奈良东大寺正仓院藏有我国嵌螺钿琵琶和嵌螺钿阮咸等唐代乐器多件。隋唐燕乐成为日本雅乐的重要组成部分，日本称为"唐乐"，"至今日本雅乐舞蹈中仍保存了不少与我国唐舞同名的'唐乐'，朝鲜不但有不少与唐舞同名的舞蹈图……且记录了各舞的编创情况，均与我国史籍所载相同"[②]。日本人高岛千春根据十二世纪珍本《信西古乐图》、《光信朝臣图》、《光成大夫图》、《元陈法眼图》、《御屏风图》等，绘成《舞乐图》，其中面具图有唐代歌舞戏《拔头》、《兰陵王》等；舞图有《秦王破阵乐》、《甘州》、《兰陵王》、《迦陵频伽》、《苏合香》、《太平乐》、《打球乐》、《还城乐》、《三台盐》等[③]。中亚诸国、东罗马，东南亚缅甸、印尼、越南、柬埔寨等国的乐舞，也于此时传入我国。以上种种汇成唐代乐舞的丰富气象。它是大唐帝国海纳百川胸襟气度的典型写照。

二、空前繁盛的宫廷乐舞

唐初于长安、洛阳两京设有太常寺，下设大乐署、鼓吹署和教坊，宫廷乐舞重视教化、激励人心的政治目的十分明显。唐太宗时，延用周以来文、武舞的雅乐体制。如《庆善乐》为文舞，《破阵乐》为武舞，与唐高宗《上元乐》合称初唐三大乐舞。文、武舞于郊庙祭祀或宴享时表演，皇帝也要站立观看。唐太宗亲自指导排练《秦王破阵乐》：

> 太宗制《破阵舞图》：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅贯，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象，以应歌节，数日而就，更名《七德》之舞。癸巳，奏《七德》、《九功》之舞，观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕勇跃，凛然震悚。武臣列将咸上寿云"此舞皆是陛下百战百胜之

---

① 郎樱：《日本的雅乐与隋唐燕乐》，《文艺研究》1981年第1期。

② 王克芬：《中国舞蹈发展史》，北京：文化艺术出版社1987年版，第234页。

③ 彭松：《唐代舞图与戏面——读高岛千春的〈舞乐图〉》，《文艺研究》1981年第1期。

形容”。（[后晋]刘昫《旧唐书·音乐志》）

幽州女艺人石火胡率女童，在百尺高杆上表演《破阵乐》。《清商乐》始终被列于“十部乐”之首，用民族乐器而不用胡乐伴奏，以突出“华夏正声”的特点。

唐高宗时，将伎乐分为坐、立两部，“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎”（[宋]宋祁、欧阳修《新唐书·音乐志》）；坐部有六部乐舞，立部有八部乐舞。坐部伎注重个人演奏技巧，以表现的细腻见长；立部伎歌舞伴以擂鼓，以演出的气势取胜（图五二二）。《圣寿乐》是歌颂唐高宗和武则天的立部伎“字舞”，口唱颂辞，通过上百人服饰和队形的变化，组成“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16字。

图五二二：初唐李寿墓坐、立部宫廷燕乐砖刻摹本

宫廷燕乐指汇集于宫中、专供享乐的各种俗乐，是隋唐音乐繁盛面貌的重要标志。“《十部乐》是隋唐宫廷燕乐……这些乐舞的演出，由掌管礼仪祭祀乐



舞的太常寺担任，而不由教坊担任，并且都是在朝廷举行大礼、大宴等隆重场合演出。这些乐舞本身是风格性很强的民间乐舞，没有明显的政治内容……它们是用于宫廷宴享的典礼性、礼仪性乐舞”①。宫廷燕乐的真正繁荣，不在初唐，而在盛唐，有歌、有舞、有奏的大型燕乐成为宫廷宴享活动的主角。用于燕乐的清乐队有钟、磬等 16 种乐器，龟兹乐队有羯鼓、竖箜篌等 15 种乐器，西凉乐队有横笛、排箫等 19 种乐器②。玄宗“洞晓音律，丝管皆造其妙。制作诸曲，随意即成，如不加意。尤爱羯鼓横笛，云‘八音之领袖，诸乐不可为比。’……独力士取其羯鼓，上临轩纵击一曲，名《春光好》，神气自得……又尝制《秋风高》，每至秋空回彻，尘埃不起，即奏之。必远风徐来，庭叶坠下。其神妙如此”([宋]王谠《唐语林·豪爽》)。唐玄宗改组大乐署，除内教坊外，设四个外教坊和三个梨园，组成庞大的皇家音乐机构。教坊“以教俗乐”，教习出自民间和其他民族的表演性乐舞。宫中梨园选太常乐工子弟数百人，专习“法曲”，由唐玄宗直接指导。乐工李龟年，能歌擅唱又能作曲，深得玄宗赏识。唐玄宗还“诏道调法曲与胡部新声合作”([宋]宋祁、欧阳修《新唐书·礼乐志十二》)，打破了胡、汉乐不能合奏的樊篱。

由汉代相和歌发展为清商乐，再发展为盛唐大曲——集演奏、舞蹈于一身的大型乐舞套曲。盛唐大曲是盛唐燕乐的典型。它一般由“初序”、“散序”、“中序”、“破”、“入破”、歇拍、煞衮等十几个段落组成，起伏转合，曲调对比变化，形成了严谨有序的庞大结构。《教坊记》列有唐代大曲 46 曲，“大曲中间有一部分，叫作法曲。法曲的主要特点，是它的曲调和所用乐器方面，接近汉族的清乐系统”③。大曲中，《霓裳羽衣》最为著名，由玄宗根据河西节度使杨敬忠所献乐曲改编并制歌词，杨贵妃领舞。全曲 36 段，又称 36 片或 36 叠：散序 6 段，为散板，由乐器演奏；中序 18 段，为慢板抒情歌舞，开始歌唱，故称“歌头”，唱若干遍，又称“排遍”；“破”，以舞为主，转向快速；歇拍后收煞。“我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞……飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，北京：文化艺术出版社 1987 年版，第 131 页。
② 余甲方：《中国古代音乐史》，上海：上海人民出版社 2003 年版，第 112 页。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1980 年版，第 221 页。

时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声"（[唐]白居易《霓裳羽衣歌》）。可见霓裳羽衣舞法度严密，从曲响到起舞，几经变奏，入破后，节奏变快，动作繁复热烈，在"长引声"中结束。贵妃自诩"《霓裳羽衣》一曲，可掩前古"（[宋]乐史《杨太真外传》）。文宗、宣宗时，《霓裳羽衣》舞者达数百人。

沈括将唐代音乐分为三类，"以先王之乐为雅乐"，"前世新声为清乐"，"合胡部为宴乐"（[宋]沈括《梦溪笔谈》），概括了唐代宫廷乐舞的基本构成。但是，他未能注意唐代各民族表演乐舞全面辉煌的盛况，见出其视野的局限。

三、丰富多彩的表演乐舞

表演性乐舞是隋唐乐舞艺术成熟的更为重要的标志。这些表演乐舞，有前代流传，有外国或外族传入，有唐代新创。四面八方、古今中外的乐舞，都为唐代表演乐舞所兼容并包。如《白纻舞》、《前溪舞》等来自江南，《剑器舞》来自民间武术，《乌夜啼》、《回波乐》以民间歌谣创作，《踏摇娘》、《拨头》是有简单情节的歌舞戏，《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》等来自西域，"目前有记载的（唐代）舞名有一百多个"[①]。崔令钦将唐代表演性的小型舞蹈分为"软舞"、"健舞"两类（[唐]崔令钦《教坊记》），并各举其例；段安节则分其为"健舞、软舞、字舞、花舞、马舞"五类（[唐]段安节《乐府杂录》）。一般而言，胡舞阳刚，中原舞阴柔；初唐乐舞偏刚，盛唐人尤好健舞；随着中晚唐弥漫开来的享乐之风，软舞普及开来。敦煌莫高窟初唐 220 窟《经变图》伎乐跳的是"健舞"，而盛唐 164 窟南壁下伎乐独舞、320 窟北壁《观无量寿经变》中伎乐独舞和中唐 201 窟壁画中女子独舞、112 窟壁画中女子独舞等，动作轻盈，线条柔和，节奏舒缓，显然属于"软舞"，正是初、盛唐乐舞风格变化的明证。现将唐代重要的表演舞蹈列举如下：

---

① 唐舞的详细名录，参见王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社 1989 年版，第 190、191 页。



剑器舞。“剑器，古武舞之曲名。其舞用女伎，雄装，空手而舞”（[元]马端临《文献通考》）。公孙大娘是初唐著名的舞蹈家，“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”（[唐]杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》）。可见剑器舞繁弦促节，气势奔放，洋溢着的是初唐青春般的欢快旋律。

胡腾舞。自西域传入，舞者为男性，以腾跳为特点，故称“胡腾”。太原近郊发现隋代虞弘墓汉白玉石椁上已经刻有胡腾舞形象，盛唐安禄山擅跳胡腾舞。“扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发”（[唐]李端《胡腾歌》）。“环行急蹴”而至于“红汗交流”，可见胡腾舞以腾跳的节奏、踢踏的舞步和奔放的情感，区别于中原舞蹈的婉转柔曼（图五二三）。



图五二三：唐《胡腾舞》铜人像

胡旋舞。也从西域传入，开、天间流行，舞者有男有女，以旋转为特点，故称“胡旋”。安禄山、杨贵妃都是跳胡旋舞的高手。唐人形容此舞道，“胡旋女，

胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时”（[唐]白居易《胡旋女》）。

浑脱舞。又名“苏莫遮”，亦名“泼寒胡舞”，来自胡地。“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’，旗鼓相当，军阵势也。腾逐喧噪，战争象也”（[宋]王溥《唐会要》）。可见，此舞以模仿军阵和战争为特点。

柘枝舞。也是西域传入的胡舞，汉民族改造为健舞曲羽调柘枝和软舞曲商调柘枝。“此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏，花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也”（[唐]段安节《乐府杂录》）。宋代，柘枝舞发展为群舞。

白纻舞。起源于吴，隋唐时收入清商乐中，以长袖飞舞、舞姿轻盈和眉目传情为特征。李白《白纻词》：“且吟白纻停渌水，长袖拂面为君起。”唐代白纻舞已经失去晋代白纻舞的朴素清纯，以绮靡妖艳的面目出现于夜宴之中，杨衡《白纻辞》：“蹑珠履，步琼筵，轻身起舞红烛前。芳姿艳态妖且妍，回眸转袖暗催弦”，写出此舞的芳艳基调。

绿腰。又称《乐世》，“一曰绿腰，即录要也，贞元中乐工进曲，德宗令录出要者，因以为名，后语讹为绿腰，软舞曲也”（[唐]白居易《〈乐世〉诗题解》），中晚唐风靡朝野。“南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨……坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯愁抓不住，飞去逐惊鸿”（[唐]李群玉《长沙九日登东楼观舞》）。可见，《绿腰》也以舞袖为特征，舞蹈动作有飘袖（“飞袂”）、抖袖（“婉若游龙”）、向上抛袖（“修裾欲溯空”）等等，形体语言和舞袖技巧都较白纻舞更为丰富。

乌夜啼。南朝清商乐中即已有之，舞者 16 人，乐调哀婉凄楚。元稹《听庾及之弹乌夜啼引》有“吴调哀弦声楚楚”句。①

有唐一代，乐舞成为全民性的文化行为，上至帝王，下到百姓都广泛参与了乐舞活动。它是唐人对人间生活的热情肯定，应和了唐代的时代精神，特别是盛唐人，舞得如醉如痴，满目是长袖、披巾、风带，满目是欢快的乐舞旋律。

---

① 关于唐代健舞、软舞，详见[唐]崔令钦：《教坊记》，[唐]段安节：《乐府杂录》第六节。又王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社 1989 年版，第 197—200 页。

盛唐乐舞"或武或文，或豪壮或优雅，正如当时的边塞诗派和田园诗派一样，这些音乐歌舞不再是礼仪性的典重主调，而是人世间的欢快心音"①。不妨说，大唐精神正是乐舞精神。

四、散乐——后世戏曲的先声

隋唐，市民审美需求已呈上升趋势，歌舞戏、参军戏、俗讲、窟儡子、杂剧等新兴市民艺术相继涌现，统称散乐。隋文帝"太常散乐并放为百姓"([唐]魏征《隋书》卷一)，所以，任半塘先生认为，"隋初之戏，盛在民间，不在宫廷"②。唐代散乐成为宋代民间通俗讲唱艺术全面兴盛的先声。



图五二四：唐参军戏俑

歌舞戏盛行于唐代，如《大面》、《钵头》、《踏摇娘》、《旱税》、《五方狮子》、《刘辟责买戏》等等。《大面》一作《代面》，出于北齐，写兰陵王"刻木为假面，临阵著之"；《踏摇娘》又名《谈容娘》，写北齐苏姓"每醉辄殴其妻，妻衔悲，诉诸邻里"的故事(均见[唐]崔令钦《教坊记》)。《谈容娘》的演出招来百姓围观，"举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆……"([唐]常非月《谈容娘》)。"钵头"一作"拨头"，"出自西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也"([唐]杜佑《通典》)。唐人有诗云："争走金车叱

① 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第135页。

② 任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社1984年版，第125页。

鞅牛,笑声唯是说千秋[①]。两边角子羊门里,犹学容儿弄钵头"([唐]张祜《容儿钵头》),可见歌舞戏之深入民间。歌舞戏完全没有了先秦巫舞中的神灵鬼怪,转向为世俗生活写照。它们有简单的故事情节,登场人物重视装扮,表演时,有歌,有舞,有对白,与后世戏曲已经相当接近。

"参军之戏,虽萌芽于汉,而参军之名,不自汉始也……至唐而始定其名"[②]。参军戏上承俳优戏幽默滑稽、针砭讽刺的传统,以讽刺贪官污吏为主要内容,以动作和说白为主要表现手段,苍鹘与参军一逗哏,一捧哏,对白产生笑料,比歌舞戏多一些滑稽戏谑的成分(图五二四)。

唐代,宗教世俗化,寺院内兴起了有唱、有说、有表演的通俗讲唱,即"俗讲","变文"便是宗教俗讲"转变"的文本。宗教俗讲的曲本称"经变";表演时挂画,称"变相";演唱者边说唱,边转身翻动图画,称"转变",又称"啭变"。中唐长安俗讲极盛,"街东街西讲佛经,撞钟吹螺闹宫廷",热闹到了"訇然振动如雷霆"、"观中人满坐观外,后至无地无由听"的程度([唐]韩愈《华山女》)。后来,变文题材和内容日趋世俗,甚至离开宗教教义,说唱民间传说、历史故事或现实故事;不再挂"变相"图画,而强化了说唱技巧,这样的曲本,便被称为"俗变",如《看蜀女转昭君变》([清]曹寅《全唐诗》卷七七四)等。唐代俗讲中有刚刚传入中土的印度梵剧的影响,梵剧"与东土艺术里的某些实用型形态发生杂糅与融合,形成了新质,蜕变为唐代寺院里的俗讲艺术"[③]。

《竹枝》原指四川一带流行的民间歌谣,"联歌《竹枝》"则用同一《竹枝》调稍作变化,连缀起多段即兴编就的歌词,载歌载舞,加以伴奏,以谁唱得多为胜。"里中儿联歌《竹枝》,吹短笛,击鼓以赴节,歌者连袂睢舞,以曲多为贤"([唐]刘禹锡《竹枝词引》)。《竹枝》为文人重视,诗人也参与写《竹枝》情歌,"东边日出西边雨,道是无晴却有晴"便是刘禹锡《竹枝词》中的名句。汉代百姓中"相与连臂,踏地为节"([晋]葛洪《西京杂记》)的群众自娱歌舞——"踏歌",唐代发展为更大规模的民俗歌舞活动。

---

① 千秋,指千秋节,唐玄宗生日。

② 徐慕云:《中国戏剧史》,上海:上海古籍出版社2001年版,第15页。

③ 廖奔:《从梵剧到俗讲》,《文学遗产》1995年第1期,第66页。



第三节　清峻、丰实、俗丽、野逸——隋唐艺术的审美演变

隋代名载史册的画家有：田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法世、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本等等，“田则郊野柴荆为胜，杨则鞍马人物为胜，契丹则朝廷簪组为胜，法世则游宴豪华为胜，董则台阁为胜，展则车马为胜，孙则美人魑魅为胜，阎则六法备该，万象不失”（[唐]张彦远《历代名画记》卷二）。

唐代是我国宗教壁画的鼎盛时期。盛唐壁画创作最盛，寺庙、宫殿、石窟、墓室墙壁无不图绘。唐代壁画的盛况，见载于盛唐段成式《寺塔记》、中唐朱景玄《唐朝名画录》、晚唐张彦远《历代名画记》、北宋黄休复《益州名画录》等典籍中。《寺塔记》记当时长安东城寺院 18 所和西城永安坊永寿寺壁画塑像，尉迟乙僧、吴道子、边鸾、韩幹、张璪诸大家都参与壁画创作，描写详尽；《唐朝名画录》为壁画家作评传；《历代名画记·两京外州寺观壁画》记两京壁画数量极夥，可惜仅记壁画地点、绘者、绘题；《益州名画录》大量记载了作者亲见的益州地区寺庙宫殿壁画。经过会昌毁佛，唐代壁画已经绝少留存。

我国山水画的发展，总体晚于人物画。这是与我国政教美术的传统分不开的。人只有在主体觉醒、生活富足之后，才有可能关注身边的山水花草和自然景物。隋唐，与壁画高潮同时，卷轴画也发展起来，山水画从壁画中脱胎而出，卷轴山水画诞生。

一、人物、鞍马画的审美演变

于阗人尉迟父子是由隋入唐的人物画家。父尉迟质那主要活动于隋代。他画西域风俗人物，既有西域凹凸之法，又有中原线条韵致；子尉迟乙僧活动于唐前期。他用屈铁盘丝般的铁线描勾勒，线条力度均匀，细密繁复，“用色沉着，堆起绢素而不隐指”（[元]汤垕《画鉴》）。小尉迟曾为长安光宅寺普贤堂画壁，“四壁画像及脱皮白骨，匠意极险。又变形三魔女，身若出壁”（[唐]段成式《寺塔记》卷下）。



图五三一 1:[唐]阎立本《步辇图》

阎氏兄弟是初唐人物画家。阎立本(? —673),太宗时位居右相,代兄立德为工部尚书。他在初唐艺术重政教功能的空气下,热衷于表现重大政治事件与功臣勋将,曾画《凌烟阁二十四功臣图》。他继承了六朝人物画形象清峻的传统,又超越了顾恺之形模一致的艺术造型,转向生动的个性表现。《步辇图》(图五三一 1,藏故宫博物院),是一件流传可信的阎立本作品。画上,唐太宗端坐"步辇",由宫女抬出,接见吐蕃使者禄东赞。太宗比众人都显得伟岸高大,禄东赞恭敬而谦卑地伺立,与唐太宗的伟岸形成鲜明反差。用笔紧劲磊落,线条流利纯熟,色彩浓重典雅而又和谐沉着。《历代帝王图》(或称《古帝王

图》,藏美国波士顿博物馆),画13位帝王形象,既刻画出封建统治者的共性特征,又根据每个帝王的政治作为、不同命运,成功地塑造出个性鲜明的历史人物形象。如魏文帝曹丕目光如虎,不可一世;晋武帝司马炎身材魁梧,胡髭浓重,目光逼人,刚愎自用;陈后主陈叔宝委琐平庸,一副亡国之君的无能模样;其中隐含着作者对历史人物的评价。①



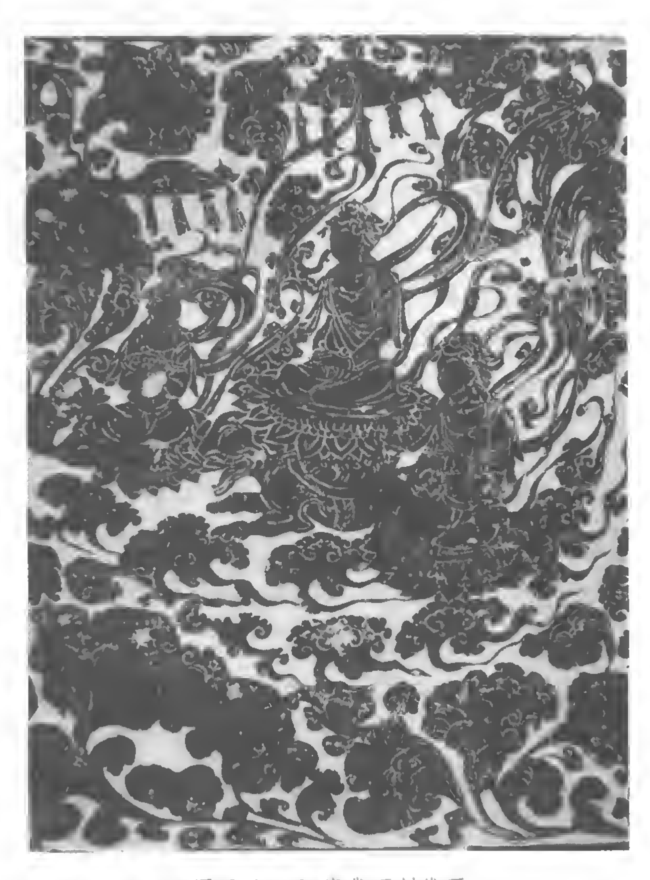
图五三一2:初唐李贤墓壁画《马毬图》

陕西西安

西安发现唐代壁画墓90余座。初唐墓室壁画以西安唐宗室墓壁画为代表,再现了贵族阶层的生活画卷。章怀太子李贤墓壁画以《客使图》、《马毬图》、《狩猎图》等为杰出。李贤是武则天次子,被武则天逼令自杀。《客使图》上,礼宾行列由六人组成:唐代鸿胪寺官员冠冕袍带,雍容大度;右边东罗马帝

① 陈佩秋比较《步辇图》与《历代帝王图》风格的不同,认为《步辇图》有可能是伪作。见马琳等著《千年遗珍国际学术讨论会综述》,《美术》2003年第1期。

国、高丽、东北少数民族使节，或浓眉深目，或阔嘴高鼻，表情谦卑，唯唯诺诺，正是王维"九天宫殿开阊阖，万国衣冠拜冕旒"诗句的形象写照。《马毬图》(图五三一 2)二十余骑奔驰追逐，主从呼应，气氛紧张热烈。《狩猎图》以四匹马和持旗骑者为先导，其后数十骑簇拥着高头大马的主人，又十数骑殿后，风驰电掣。懿德太子李重润是武则天之孙，被武则天处死。墓内尚存 40 多组壁画：墓道东西两侧绘《楼阙图》，仰画飞檐，界画工整；前室两壁绘《仪仗图》，声势浩大；过道东壁绘《驯豹图》、《驯鹰图》，笔法飞动；过道西壁和墓室《仕女图》，是此墓壁画中最为精彩的部分，仕女表情矜持，仪态端方，洋溢着青春气息。永泰公主李仙蕙是唐高宗和武则天的孙女，被武则天杖杀，神龙二年(706年)改葬乾陵兆域。其墓室前室东西两壁两组《侍女图》极为精彩：侍女们薄纱



图五三一 3：唐代石刻线画

轻笼，或执如意、拂尘，或捧妆奁，身姿曼妙，轻步缓行，回转顾盼，冰冷的墓室里仿佛回荡着笑语欢声。三墓后室石棺均阴刻线纹流云蔓草，花繁叶茂，缠卷流转，生机勃发，莫可形容，代表了唐代装饰图案的典型风貌（图五三一 3）。西安发现的唐代壁画墓还有：李寿墓、李爽墓等。李爽墓壁画人物，虎虎有生气，线条如满弓待发（图五三一 4）。

唐代于新疆吐鲁番地区设西州，吐鲁番阿斯塔那唐墓发现了不少唐代壁画。216 号唐墓后壁绘六幅屏风式鉴戒画。左起第一幅绘欹器，右起第一幅绘生刍、素丝和扑满，中间四幅画人物。其前胸、后背分别题有“金人”、“石人”字样。西周初年，周公旦仿仰韶文化尖底瓶作欹器置于座右，劝人中庸守成，称宥座之器。后来，孔子见鲁桓公家庙欹器，又引申出“虚则欹，中则正，满则覆”的道理（事见《荀子·宥座》）。汉武帝时，公孙弘举为贤良，乡人送他青草一把、素丝一束、扑满一个。青草即生刍，“生刍一束，其人如玉”，小白马嚼着青草，它的主人德行如玉；素丝很细，拧成一束便拉拽不断，比喻行善要从小处入手，聚沙成塔；扑满只入不出，装满钱即被打碎，比喻为人为官不可聚敛无度（事见[晋]葛洪《西京杂记》卷五）。“金人”、“石人”是劝人涵养性情、慎于言行的，《说苑·敬慎》：“孔子之周，观于太庙，石阶之前有金人焉，三缄其口而铭其背曰：‘古之慎言人也。戒之哉！戒之哉！无多言，多言败。无多事，多事多患。’”这六幅屏风式画，有浓重的儒家说教意味，见中原文化对边陲的强大影响。187 号墓出土绢画《围棋仕女图》，与周昉所画绮罗人物造型近似；230 号墓出土绢画舞乐图屏风六扇，188 号墓出土牧马图屏风八扇，反映了当地人民的生产生活。



图五三一 4：初唐李爽墓壁画人物
陕西西安

吴道子（约 685—758）是盛唐最重要的人物画家，一生为两京寺观画壁

三百余堵。他改变了自古“傅色以浓”的传统，设色轻淡，线条激烈律动，在快速运动中变换笔锋正侧、顿挫、转折，创造出“行笔磊落如莼菜条”的画法，后人评其“落笔雄劲，而傅色简淡”（[宋]郭若虚《图画见闻志》），“人物有八面生意活动，其傅彩于焦墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装”（[元]夏文彦《图绘宝鉴》）。以顾恺之、陆探微为代表的“笔迹周密”的密体和以张僧繇、吴道子为代表的“笔不周而意周”的疏体影响后世，形成人物画两大流派，“若知书画有疏密二体，方可议乎画”（[唐]张彦远《历代名画记》卷二）。

吴道子作画，“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。虬须云鬓，数尺飞动；毛根出肉，力健有余……数仞之画，或自臂起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结，过于僧繇矣”。唐人说他“气韵雄壮，几不容于缣素；笔迹磊落，遂恣意于墙壁”（[唐]张彦远《历代名画记》卷二、卷一），“凡图圆光，皆不用尺度规画，一笔而成……”（[唐]朱景玄《唐朝名画录》），可见吴道子作画以才运，以气运。苏轼称赞他“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已”（[宋]苏轼《书吴道子画后》）。《宣和画谱》记载了这样一个故事：“开元中，将军裴旻居母丧，请道子画鬼神于天宫寺，资母冥福。道子使旻屏去缞服，用军装缠结，驰马舞剑，激昂顿挫，雄杰奇伟。观者数千百人，无不骇栗。而道子解衣般礴，因其气以壮画思。落笔风生，为天下奇观。”时人云裴旻舞剑、吴道子画壁与张旭书壁，“一日之中，获睹三绝”（[唐]朱景玄《唐朝名画录》）。吴道子的画以“吴带当风”的线条和“天衣飞扬，满壁风动”的力量感，契合了盛唐昂扬奋发的时代精神，所以，吴道子成为盛唐画坛的代表人物，被唐人尊为“画圣”（[唐]张彦远《历代名画记》）。

吴道子身处安史之乱前的盛唐，他的职业是绘制面向大众的宗教壁画。安史之乱前大唐气势磅礴的社会氛围、宗教壁画所需要的写实功力，使吴道子能够兼得才、法，这是盛唐时代赋予的必然。而从吴道子白描《送子天王图》（传，图五三一 5）看，尚少“吴带当风”的气势，或为后人摹本。笔者在南京艺术学院学习期间，得见吴道子《地狱变相图》（传），真是“奇踪异状，无一同者”，“变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗”（[宋]黄伯思《东观余论》），与吴道子兼得才、法的社会评价方才吻合。



图五三一5:传[唐]吴道子《送子天王图》

宗教壁画以外,盛唐人物画突破了汉魏六朝圣贤、功臣、义士、烈女的狭窄范围,转而关心现实生活。开元间张萱,"于贵公子与闺房之秀最工","又能写婴儿",所画"意秾态远"([宋]《宣和画谱》)。今传《虢国夫人游春图》(宋人摹本,彩图十)绘杨贵妃三姐虢国夫人三月三日游春的场景。图上人物丰肌秀骨,鞍马骨肉停匀,人马疏密有度,线描细劲,敷色艳不失雅,精不板滞,恰如杜甫所吟"态浓意远淑且真,肌理细腻骨肉匀"([唐]杜甫《丽人行》)。张萱《捣练图卷》(宋人摹本)绘捣练、织修、熨平、缝制的全过程,分段又连贯地展示情节,组织长卷,所绘 12 人,或长,或幼,或立,或坐,捣练者的执杵挽袖、织修者的细心理线、拉练者的仰身用力、观熨女童的好奇、煽火女童的畏热,莫不观察细腻,描绘生动。盛唐画家表现的,正是繁荣昌盛的大唐气象和丰富多彩的社会生活。

安史之乱以后,上层社会弥漫着享乐氛围,绘画和雕塑以生活殷实的贵族人物为蓝本,从政教、礼教走向表现贵族生活。享乐情绪体现在艺术作品之中,便是对丰肥形体的追求和对浓艳色彩的偏爱。丰肥、绚丽,成为安史之乱以后盛唐和中唐艺术作品普遍的审美追逐。中唐艺术不再是一腔豪情,而转为绮靡多姿,五彩缤纷,丽化的同时,也俗化了。周昉画贵族妇女,丰肌硕体,敷色秾丽,较张萱又有过之,画中宫女个个薄笼轻纱,悠闲富足,精神却显得空虚寂寞。《挥扇仕女图卷》以宫怨为题,绘妃嫔、宫人 13 人,或独憩,或对语,或理妆,或观绣,或挥扇,或行坐,慵懒无事。每人各成段落又互为关联,构图简

洁，不画背景。《簪花仕女图》（图五三一6）传为周昉所作，朱紫地上，画贵族仕女采花、赏花、漫步等场面，人物高髻长裳，首翘鬓朵，淡扫蛾眉，神态慵懒，轻薄的纱衣下透出丰盈的肌体，备极富丽①。史家评周画之丰肥乃唐世所尚："人物丰秾，肌胜于骨……此固唐世所尚。尝见诸说太真妃丰肌秀骨，今见于画，亦肥胜于骨。昔韩公言曲眉丰颊，便知唐人所尚以丰肥为美，昉于此知所好而图之矣。"（[宋]董逌《广川画跋·书伯时藏周昉画》）



图五三一6：传[唐]周昉《簪花仕女图》（宋摹本）

周昉的绮罗人物画，是中唐社会审美风尚的典型反映。周昉还画水月观音，衣裳劲简，彩色柔丽，画史称为"周家样"。至此，画史上形成了人物画的四家样：南朝张僧繇的"张家样"、北朝曹仲达的"曹家样"、盛唐吴道子的"吴家样"、中唐周昉的"周家样"。中唐人物画的感官之美和享乐意味，表现了这个时代重世俗情趣、重现实享受的审美时尚，令人联想起西方也绘享乐题材、也以色彩华美见长的威尼斯画派。李泽厚认为，"真正展开文艺的灿烂图景，普遍达到诗、书、画各艺术部门高度成就的，并不是盛唐，而毋宁是中晚唐"②。笔者则以为，中唐艺术感性的情调、温丽的色彩、成熟的形式较盛唐确有过之，然而，艺术成就的高下，并不单单体现于形式，论兴象天然和情感澎湃，中唐艺术是

① 关于《簪花仕女图》作者，尚存争议：谢稚柳从人物发型和南方特有的辛夷花推断，此画出于南唐，见谢稚柳：《唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》，《文物参考资料》1958年第6期；杨仁恺则认为确为周昉所作，见杨仁恺：《对"唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷"的意见》，《文物》1959年第2期。

② 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第147页。



难比盛唐了。

安史之乱至中晚唐，人物走畜画中出现了野逸的偏格。韩滉生活于安史之乱以后唐王朝由盛转衰之时。他以两浙节度使、右宰相之身，细致观察农家生活，对家畜予以生动描绘。《五牛图》用拙重生辣的干笔皴擦敷染，真实生动地表现出牛沉重迟缓、负重耐劳的品性和粗糙坚韧的皮毛质感，风格质朴自然，是时代急剧变化、士大夫身在庙堂、心存隐逸的形象写照。唐末孙位随皇帝逃入四川后隐居。他一改中唐人物画的绮丽画风，专注于白描人物和龙、水、鬼、神，《高逸图》用笔凝练，细劲，背景树石皴染周密，开五代山水皴法的先河，张彦远赞其为“逸格”画家第一人。孙位画在西蜀影响很大，以至“蜀人画山水、人物，皆以孙位为师”（[元]汤垕《画鉴》）。《五牛图》、《高逸图》等中晚唐绘画，往往左右对称展开构图，装饰风影响了五代“装堂花”乃至宋代院画和后世民间绘画。中晚唐人物画风的变化，折射出时代审美的转变。

唐人志在马上，鞍马画成为特色画科。唐人所画的鞍马，不似宋人所画花间草丛中的闲马，而是征战归来、鼻息可闻的战马，是唐人驰骋疆场、建功立业



图五三一7：[唐]韩幹《牧马图》

精神的典型写照。曹霸是初唐鞍马画家。他画马重在"神骏",有龙一般的遒劲,"斯须九重真龙出,一洗万古凡马空"([唐]杜甫《丹青引》)。盛唐鞍马画家韩幹"初师曹霸,后自独擅",唐玄宗时供奉内廷。玄宗令他师事陈闳,他说,"臣自有师,陛下内厩马,皆臣之师也"。他画马受时尚影响,壮硕而矫健,《照夜白》、《牧马图》(图五三一 7)等,躯干丰肥,形神兼备。杜甫只欣赏初唐的神骏,不欣赏盛唐的肥硕,认为"幹惟画肉不画骨,忍使骅骝气凋丧"([唐]杜甫《丹青行赠曹将军霸》)。张彦远清楚地看到时代审美的变化,认为"杜甫岂知画者,徒以韩马肥大,遂有画肉之诮"([唐]张彦远《历代名画记》卷九);苏轼也肯定韩幹,"众工舐笔和朱铅,先生曹霸弟子韩。厩马多肉尻尾圆,肉中画骨成犹难"([宋]苏轼《题韩幹牧马图》);倪云林踵其说,"少陵诗歌百代雄,知书晓画真漫与"([元]倪瓒《画竹诗》);汤垕说韩幹"画马得骨肉停匀法"([元]汤垕《画鉴》)。时代变了,审美也随之变化,杜甫的审美观落后于时代审美的变化,留下了千古话柄。

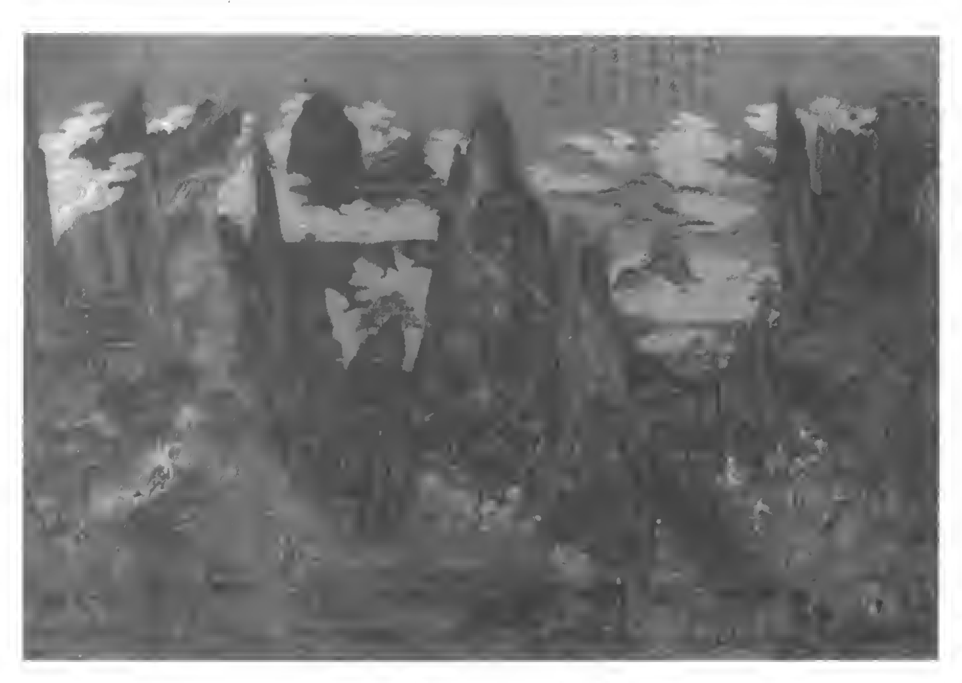
二、山水画的审美演变

隋代,展子虔来自河北,董伯仁来自江南。展子虔"普画台阁,写江山远近之势尤工,故咫尺有千里之趣"([宋]《宣和画谱》)。其《游春图》(藏北京故宫博物院),青绿着色,金线勾勒,笔致凝练劲挺,有装饰趣味,有限的画面表现出深广的空间,岸上车骑、水中画船和高山大树比例已趋恰当,正所谓"丈山、尺树、寸马、豆人"([唐]王维《画山水诀》)。画法尚属"空钩无皴","尚犹状石则务于雕透,如冰澌斧刃;绘树则刷脉镂叶,多栖梧菀柳。功倍愈拙,不胜其色"([唐]张彦远《历代名画记》卷一)。《游春图》是我国目前已知传世山水画轴中最早的一幅。[①] 唐沙门彦悰《后画品》记贞观九年前画家,所录 26 人,山水画家仅录隋朝江志"模山拟水,得其真体",对展子虔只字未提;《历代名画记》所记隋代画家中,孙尚子被列为上品中,董伯仁被列为中品上,展子虔仅被列为

① 关于《游春图》年代,尚有争议:傅熹年从画中斗栱、鸱尾形制和人物幞头推断画非隋物,见傅熹年:《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》,《文物》1978 年第 11 期;收藏家张伯驹则认为所捐此画确为隋物,见张伯驹:《关于展子虔〈游春图〉年代的一点浅见》,《文物》1979 年第 4 期。

中品下。可见隋代山水画另有高手，只是作品无存。

盛唐出现了青绿山水画（即金碧山水画）和水墨山水画两大流派。李思训（651—718）是唐朝宗室，晚年任左羽林卫大将军，史称大李将军。他继承和发展了展子虔草创的青绿山水传统，把结构重深的殿宇楼阁置于崇山峻岭之间，施以金碧青绿，笔格遒劲细密，赋色工致精丽，见六朝雕琢余习。《江帆楼阁图》勾线并填以浓重的青绿，细线纷披错落，转折见方却无皴法，山林雄深，云霞缥缈。其子李昭道，时称"小李将军"，山水画"变父之势，妙又过之"（[唐]张彦远《历代名画记》），"落笔甚粗，但秀劲"（[明]詹景凤《东图玄览》）。《明皇幸蜀图》（藏台北故宫博物院，图五三二）绘安史之乱中唐玄宗率众到四川避难、途经飞仙岭下的情景，有"咫尺重深"之感，山石仍属"空勾无皴"，设色全用青绿，雕琢富丽却乏骨力。李氏生当盛世，又享富贵，一门五人擅画青绿山水。李思训父子的青绿山水画，奠定了我国山水画工整严谨的一路，所以，董其昌将他二人列于"北宗"之首。青绿山水的成熟是盛唐时代精神的必然，富丽堂皇的画面将江湖之远与庙堂之高弥合了起来，给人富丽和自然双重美感。



五三二：[唐]李昭道《明皇幸蜀图》

如果说李思训山水画是顾、展青绿山水画传统的发展，吴道子则是水墨山水画新风的开山。他画山水，行笔快，仅得山水之大体，史称"疏体"；勾线少顿挫，山石亦无皴法，荆浩说他"有笔而无墨"（[五代]荆浩《笔法记》）。无墨，则不能表现山水的阴阳向背。朱景玄《唐朝名画录》记，唐玄宗命李思训和吴道子在长安大同殿画巨幅嘉陵江山水，称赞说，"李思训数月之工，吴道子一日之迹，皆极其妙"。这段话常被引用。其实，李思训卒于开元六年（1718 年），至天宝间，已经去世 20 余年，岂能应玄宗所召，与吴道子同画嘉陵江山水？此说不可成立。张彦远说"山水之变，始于吴，成于二李"，实际上，李思训卒年，吴道子才入宫廷（[后晋]刘昫《旧唐书》卷六十《长平王叔良附子孝协、孝斌、孝斌子思训》），因此，吴道子不可能影响李思训；吴道子又早于李昭道，李昭道落笔甚粗的画风，倒有可能受了吴道子的影响。

安史之乱使开、天盛世发生了剧烈变化。文人们回天无力，只能借翰墨排遣苦闷。自王维以下，轰轰烈烈的壁画创作时代终告过去，绘画不再是公众参与和欣赏的大型宗教活动，再也没有出现过吴道子那样的壁画大家，画家从壁画创作的队伍中淡出，从寺庙转向书斋，钟情于花鸟，遁迹于山水，热心于日常生活的描绘和水墨技巧的探索，这就是开、天以后画坛的创作倾向。文人水墨山水画就此兴起。

开、天以后，王维隐居于蓝田辋川，"一生唯好静，万事不关心"，诗、画都大有禅意，诗史称王维为"诗佛"。传王维《山水诀》中，率先出现了水墨的概念："画道之中，水墨为上，肇自然之性，成造化之功"。其山水画有两种，一种是"右丞指挥工人布色，原野簇成，远树过于朴拙，复务细巧，翻更失真"的古体，一种是"笔迹劲爽"的"破墨"新体（[唐]张彦远《历代名画记》卷十）。所谓"破墨"，即以浓破淡，或以淡破浓，使浓、淡、干、湿之墨相互渗透。王维"破墨"融墨色渲染与清丽风格为一体，呈现出"笔墨宛丽，气韵高清"（[五代]荆浩《笔法记》）的新风格，既不同于"虽巧而华，大亏墨彩"的李思训，也不同于"恨无墨"的吴道子。所以，张彦远说他"体涉古今"。所画《辋川图》"山谷郁郁盘盘，云水飞动"，"意出尘外，怪生笔端"（[唐]朱景玄《唐朝名画录》），以有限景物表现无限心绪，见禅意和唐人探讨的"意境"。传世《雪溪图》、《江山雪霁图》为摹本。如果说李思训所画是以皇家审美为主导的宫廷山水画，王维画则是以禅、



道为内核的文人山水画。"中唐以还，佛教之禅宗独盛，社会风尚皆受其超然洒落、高远淡泊之陶养，而士夫文雅之思想勃然大起，与初、盛唐时殊有不同。故王维之破墨，遂为当时士夫所重，卒以成为我国文人画之祖"①。王维的意义还在于：他作画融入诗意，雪里芭蕉、桃、李、芙蓉画在同一幅画面；他作诗又融入画意，"空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留"："诗中有画"，"画中有诗"（[宋]苏轼语），开创了中国绘画的文学化。王维以降，社会审美大变，文人画从此发端。王维以文人山水画和文人山水画观确立了他在文人画史上的开山地位。

张璪、王墨也是水墨山水画的先行者之一。史称张璪画松，"手提双管，一时齐下。一为生枝，一为枯枝。气傲烟霞，势凌风雨"，"其山水之状，则高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷如吼。其近也，若逼人而寒；其远也，若极天之尽"（[唐]朱景玄《唐朝名画录》），"唯用秃毫，或以手摸绢素"（[唐]张彦远《历代名画记》卷十）。王墨则干脆把笔丢开，从"破墨"发展到"泼墨"，"画山水、松石、杂树，先饮醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化"（[唐]朱景玄《唐朝名画录》）。如果说上古（六朝及以前）中国画以工笔重彩为主要形式，那么，中古（隋唐五代两宋）文人画日渐自觉，从丹青、水墨并行，到水墨画跃居前列。唐人的探索，成为五代两宋水墨山水画高峰的前奏。

三、花鸟画的审美演变

初唐人延续五代"装堂花"传统，以工笔设色手法画花鸟于屏风障壁及团扇之上。薛稷画鹤写实逼真，其时被奉为范本；殷仲容画花鸟"妙得其真，或用墨色，如兼五彩"（[唐]张彦远《历代名画记》卷九）。中唐社会的享乐风气，使写实富丽的卷轴花鸟画脱颖而出。它不再承担政治教化功能或装饰家居功能，转向满足世俗欣赏的需要。花鸟画分科独立并在五代成熟，标志着生活富足的人们对自然美的再发现。中唐边鸾"山花园蔬，无不遍写"（[唐]张彦远

① 郑昶：《中国画学全史》，上海：中华书局 1929 年版，第 125 页。

《历代名画记》卷十)，“精于设色，浓艳如生”([元]汤垕《画鉴》)，成为唐代最有影响力的花鸟画家；晚唐滕昌祐，画草虫蝉蝶用点垦法，人称“点画”，画折枝花“下笔轻利，用色鲜艳”([宋]黄休复《益州名画录》)，画鹅尤其著名。边鸾、滕昌祐精于设色的画风，成为黄筌画风和宋代画院花鸟画的先导。新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓发现六扇花鸟屏风壁画，西安郊区唐墓发现花鸟壁画等，画技单纯，清新爽朗，是唐代花鸟画极可宝贵的实物遗存。

四、书法的审美演变

隋代政教氛围，使书法融合了南北朝书法中的规整因素，为唐代楷书的空前成就作了充分的铺垫。《龙藏寺碑》行笔瘦硬，有六朝风骨；结体疏朗，又分明是隋朝风范，史称隋碑第一。隋代书家以王羲之七世孙智永为代表，有《真草千字文》传世。

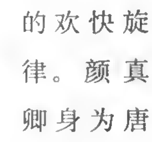


图五三四 1：[唐]李世民《晋祠铭》

初唐四杰诗歌崇尚六朝清峻，初唐书家书法则力追二王风采。李世民在政务之余，亲自参与艺术活动。他对王羲之书法极为推崇，为初唐审美延续南朝清峻作了官方的呼唤(图五三四1)。初唐书法继承南朝，又不是南朝书法的因袭。它融会碑、帖，用于书写礼教性质的碑文。欧阳询书《九成宫醴泉铭》结体险峻，行笔瘦硬，史称“欧体”，影响最大；虞世南《孔子庙堂碑》、褚遂良《雁塔圣教序》、薛稷《信行禅师碑》等，也是传世名帖。中国的楷体书法，于初唐全面成熟。唐书

重法的特征，初唐已见端倪，欧、虞、褚、薛四家书法，成为后世临摹的范本。

盛唐书法气象峥嵘，真正脱晋自立。其中，安史之乱前的盛唐书家与安史之乱后的盛唐书家又有不同。安史之乱前盛唐书家如张旭。他“见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进”（[唐]杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行并序》），《古诗四帖》、《肚痛帖》等（图五三四2），势如疾风骤雨，把盛唐乐舞精神发挥到了极致，张旭被唐人赞为“草圣”（[唐]杜甫《饮中八仙歌》）。怀素激情稍加收敛，狂草更加流转自然，《自叙帖》（藏台北故宫博物院）摇曳多姿，被誉为“天下草书第一”。“颠张”与“狂素”和安史之乱前的盛唐诗歌一样，才情喷发，兴象天然，应合着安史之乱前盛唐时代的欢快旋律。颜真卿身为唐朝重臣，在安史之乱中为国蹈火而亡。他的楷书，没有了跳荡的激情，而是气势开张，行笔稳健，严整，端肃，凝重，其堂堂正气，既是盛唐之音，又代表着安史之乱以后的另一种盛唐了。《东方画赞碑》（故宫博物院藏拓片，图五三四3）、《麻姑仙坛记》结体宽博，气象充盈；《告身帖》是其传世墨迹中惟一的楷书作品，被誉为天下楷书第一。其行书《祭侄稿》点画狼藉，真情喷发，动心骇目，除了伤亲之痛，更有对大唐雄风难再的哀叹，被史家列为“神品”（[宋]朱长文《续书断》）。晚唐柳公权，楷书挺拔健劲又不失遒媚，《玄





图五三四2：[唐]张旭《肚痛帖》



图五三四3：[唐]颜真卿《东方画赞碑》

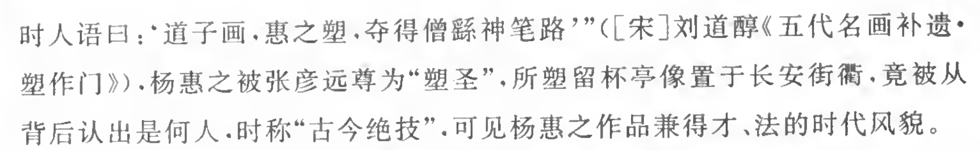
秘塔碑》、《神策军碑》为百世师范。颜书、柳书都端庄严肃，一见肉，一见骨，世人比做"颜筋柳骨"。经过安史之乱，盛唐人外向的豪情转向了理性的思考，艺术也纳入了秩序和规范。董其昌言"唐人尚法"([明]董其昌《书品》)，用于形容安史之乱后的盛唐书法尚属准确；用于形容整个唐人书法，岂一个"法"字可以囊括。安史之乱前的盛唐书法，如李白古风，全以才运；安史之乱后的盛唐书法，如老杜七律，带着脚镣跳舞。李诗与杜诗构成才和法两种不同的境界，张书与颜书也正好对应了这两种境界。所以，李泽厚说，安史之乱前，"以李白、张旭等人为代表的'盛唐'，是对旧的社会规范和美学标准的冲决和突破……是一种还没有确定形式、不可仿效的天才抒发"；安史之乱后，"以杜甫、颜真卿等人为代表的'盛唐'，则恰恰是对新的艺术规范、美学标准的确定和建立……以树立可供学习和仿效的格式和范本"，前者的贡献是"破旧"即"冲决形式"，后者的贡献是"立新"即"建立形式"①。

杜甫身处盛唐，对书法的审美却停留在初唐，提出"书贵瘦硬方通神"。苏轼敏锐地觉察到颜、柳书法是时代精神的写照，"颜鲁公书，雄秀独出，一变古法。如杜子美诗，格力天纵"，"柳少师书，本出于颜而能自出新意……其言'心正则笔正者'"([宋]苏轼《苏东坡全集》前集卷二十三《书唐氏六家书后》)，由此反对杜甫偏见："杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘠各有态，玉环飞燕谁敢憎?"([宋]苏轼《苏东坡全集》前集卷三《孙莘老求墨妙亭诗》)杜诗、韩文、颜书、吴画，成为唐代尚法艺术的楷模，"诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变、天下之能事毕矣"([宋]苏轼《东坡题跋》)。

五、雕塑的审美演变

隋唐雕塑家，史载不下二三十人。杨惠之与吴道子都处于安史之乱前的盛唐，"唐开元中与吴道子同师张僧繇笔迹，号为画友。巧艺并著，而道子声光独显。惠之遂独焚笔砚，毅然发忿，专肆塑作，能夺僧繇画相，乃与道子争衡。

① 李泽厚:《美的历程》，北京：文物出版社 1989 年版，第 137 页。



时人语曰：'道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路'"（[宋]刘道醇《五代名画补遗·塑作门》），杨惠之被张彦远尊为"塑圣"，所塑留杯亭像置于长安街衢，竟被从背后认出是何人，时称"古今绝技"，可见杨惠之作品兼得才、法的时代风貌。

因为会昌毁佛，除隋唐宗教石窟内彩塑外，隋唐寺庙彩塑遗存绝少。山西五台山佛光寺东大殿存唐代彩塑 35 尊，有主有从，有站有立，起伏变化，各尽其态，宛如一组恢弘乐章，虽经后世重修，形模未变，装銮则稍见俗丽。五台山南禅寺大殿内，塑像 17 尊是唐代原物，形神兼备，不见唐代石窟彩塑的装銮富丽，而见深藏乡间的古朴，比佛光寺彩塑更见岁月尘封、深藏不露的美。

现存隋、唐陶俑，颇能折射隋唐雕塑审美风格的变化。一个有意思的现象是，隋代陶俑男、女造型大相径庭：男俑往往面额方圆，缩颈，短腿，体型拙重，上承的是北周雕塑风格，如陕西出土的隋代白瓷男俑（图五三五 1）；隋代女俑则亭亭玉立，上承的是南朝秀骨清像作风，如陕西出土的隋代女陶俑（图五三五 2）。它们从两个方面，开启了唐代雕塑新风。



图五三五 1：隋代武士俑



图五三五 2：隋代女俑



图五三五 3：初唐胡人俑
陕西西安出土

比较而言，初唐陶俑清秀而有骨力，盛唐陶俑丰腴，晚唐陶俑渐趋俗丽。初唐李仙蕙墓出土胡人俑，是初唐陶俑的杰出作品。胡人脸部肌肉被归纳作块块突起；胡髭或嵌入肌肉，或如猪鬃般根根直立，眼似铜铃，突出于眼眶之外。如此夸张，不是服从解剖，而是服从美感和力度，以突出胡人刚健豪迈、勇武强悍的气质（图五三五 3）。而最能代表唐俑风貌的，是盛唐三彩人俑和马俑。陕西出土许多盛唐三彩女俑，都是体态丰腴、衣着典雅的贵妇形象。如西安中堡村盛唐墓出土三彩女立俑，造型归纳作纺锤状，衣纹归纳为浅浅的线刻，舍弃块面的表现，于是形成外扩而又内敛的张力。女俑面施粉黛，细扫蛾眉，慵懒娇贵，周身浸透了闲适优雅、怡然自得，脸部不挂釉而周身三彩釉淋漓流淌，肌肤的素色更衬托出衣饰的富丽（图五三五 4）。陕西博物馆藏盛唐吹笙女俑，下肢概括作薄薄的陶片，作者着力表现的是她如痴如醉的眼神和心手相应的势态。吹笙女神情是那样专注，仿佛整个身心都沉浸在音乐之中。作品取得了主次分明、繁简得宜、略形写神的效果。唐三彩马俑造型丰满壮实，以三圆——胸圆、腹圆、颈圆构成周身的浑圆肥满，区别于汉马的飞扬矫健。西安鲜于庭诲墓出土参军俑，苍鹘满脸疑惑，参军锁眉沉思，备极传神，不仅是雕塑史上的珍品，在戏曲史上也有独到价值（见前，图五二四）。盛唐陶俑注重写实，注重法度，丰腴饱满，圆熟老到，生动而不浅薄，精美而有气度，映照出欣欣向荣



图五三五 4：盛唐三彩女俑
陕西西安出土



的大唐气象①。

第四节　体格兼备的隋唐造物艺术

隋唐之前，贵金属只用作首饰或青铜器、漆器上的点缀；隋唐，贵金属被皇室和贵族大量用作生活日用器皿，集中体现了隋唐盛世之相。

唐人既能包容类冰的邢窑白瓷和类玉的越窑青瓷，又能接受鲜艳俗丽的花瓷和唐三彩。瓷器“至唐始有窑名”（[清]蓝蒲《景德镇陶录》），知名窑口除越窑、邢窑外，还有浙江婺州窑、湖南铜官窑和岳州窑、曲阳定窑等。“窑名”的出现，表明中国瓷器开始形成地区个性。比较魏晋，唐代瓷器宗教色彩消遁，世俗意味增强，褪去了六朝宗教和谶纬的神秘内涵，成为民众生活用具中的重要角色。因为唐人起居方式的改变，器皿不再置于低案而置于高桌之上，所以，六朝用绳子穿耳提拿的瓷器消失，有把手的双龙耳瓶、来自西域的凤头壶等，代替六朝流行的四系、六系瓶，成为唐代瓷器的新造型。

一、后世范式的建筑艺术

对隋唐建筑的研究，长期借助文献资料和少量幸存建筑。而在敦煌唐窟壁画中，可见唐代建筑的各种形制，“其中有宫殿、阙、佛寺、塔、城垣、住宅，还有监狱、坟墓、高台、草庵、穹庐、帐帷以及桥梁、栈道等等，有许多还是以完整的组群形式出现的，可以明确地显出建筑的群体构图”②。它们是研究唐代建筑重要的形象资料。

（一）世界第一拱——赵州桥

河北赵州“安济桥”于隋开皇十年（590 年）开造，历时 12 年，是世界上最早的空撞券桥，不仅在桥梁史上有突出地位，其优美的整体造型和匠心独到的

---

① 详见笔者：《魏塑与唐塑——风骨美与气度美》，《艺术人生》，上海：上海文艺出版社 2000 年版，第 59—64 页。

② 萧默：《唐代建筑风貌——从敦煌壁画看到和想到的》，《文艺研究》1983 年第 4 期。



雕刻，也使它被载入艺术史册。其大券净跨度37.47米，两端各有两个泄洪的小券，弧线有张弛、有节奏地组合，真如长虹卧波。栏板上雕蟠龙。工匠通过巧妙构思和空间想象，将蟠龙刻作从栏板洞内穿来过去，长长的龙身似乎穿过栏板，绕到了背后，是以短胜长、反限制为利用的设计佳例。

张彦远祖父张嘉贞，对赵州桥桥身结构、桥面石作、栏板雕刻等作了形象的描绘。他说：赵州桥石料平直，像一块块砧石垒叠在一起，排列既严密又整齐。主拱高大，开朗敞亮，不用一根桥柱子。主拱、小拱的券石磨琢得非常细致，石缝内灰浆平整，银锭式的“腰铁”嵌入券石，把券石紧紧连接得像一个整体。桥两边有四个小拱，以减弱洪水的冲击，即使遭遇洪水，也能确保桥身不被冲塌。栏板和柱子雕刻龙兽（图五四一1）。如果没有高度的智慧和深远的思虑，是不可能建造出这样的桥来的（见[唐]张嘉贞《石桥铭序》）①。《石桥铭》及《石桥铭序》是目击者对赵州桥最早的形象描述，李春的名字从此见录。1956年，安济桥桥南关帝庙城台引道内掘出刻有此文的残碑②，与记载正可相互印证。



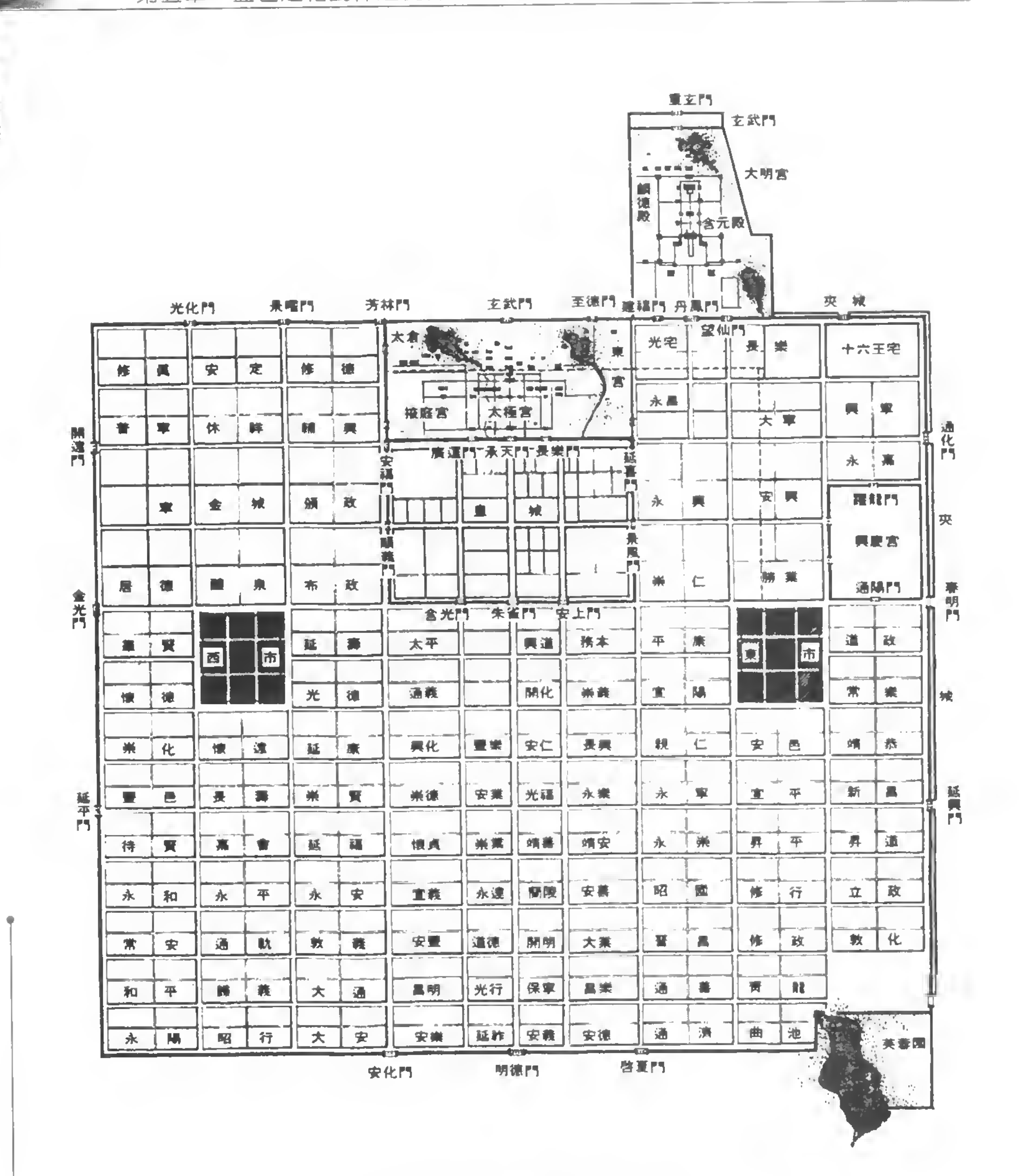
图五四一1：安济桥石栏板雕刻
河北赵州

（二）里坊城市和宫殿布局

隋唐吸取了安阳曹魏邺城中轴线、里坊式和十字交叉道路网的城市格局，开创出中国都市更为严格合理的棋盘形新格局，里坊制成为隋唐城市布局的

① 王世襄：《唐张嘉贞〈石桥铭序〉译注》，《锦灰堆》第2卷，北京：三联书店1999年版，第744、745页。

② 俞同奎：《安济桥的补充文献》，《文物参考资料》1957年第3期。



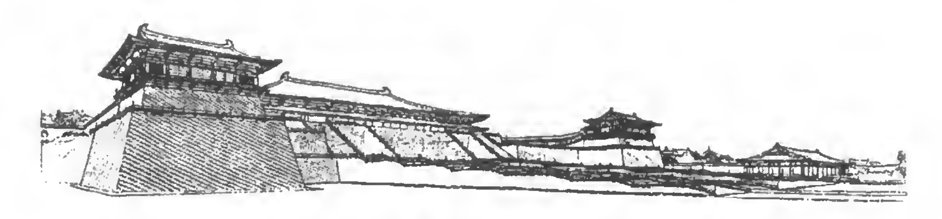
图五四一2:唐长安城平面图

最大特点。隋唐长安城经过严格的总体规划，划分为100余座里坊，里坊四周围以高墙，坊门早启晚闭，各坊间修筑东西向大街14条、南北向大街11条①，

① 阎丽川:《中国美术史略》，北京:人民美术出版社1980年版，第117页。

"棋布栉比，街衢绳直，自古帝京未之有也"（[宋]宋敏求《长安志》）（图五四一2）。唐诗"百千家似围棋局，十二街如种菜畦"（[唐]白居易《题观音台望城》），是对唐代城市棋盘形里坊格局的形象记录。

隋唐，在京城长安之外另设东都洛阳，"两京制"为历代王朝仿效。隋文帝建大兴城，宇文恺依照《易》之八卦六爻进行城市规划，"以九二置宫殿以当帝王之居，九三立百司以应君子之数，九五位贵，不欲常人居之，故置玄都观、兴善寺以镇之"（[唐]李吉甫《元和郡县图志》卷一）。洛阳宫城正门则天门，两阙前伸，气势合抱内敛，开元时改名"五凤楼"。隋唐长安城初建于隋开皇三年（583 年），面积达 84 平方公里。皇城正南，一条长 9 公里、宽 150 米的朱雀大街纵贯南北，把全市分为东西两半。东、西各设周遭六百步的东市和西市。宫城在都城北部中轴线上，居中为帝王临政之处——太极宫，东为太子东宫，西为后宫。宫城南是皇城，设国家机关；城东南和西南各有太庙和社稷坛。从郭城至皇城至宫城，城墙由低而高，布局由疏而密，建筑由简到繁，节奏由平缓到急促，浓墨烘托出帝王临政之处——中轴线上的太极宫大殿。



图五四一 3：唐大明宫含元殿复原图

唐朝宫城在隋长安宫城的基础上扩建，太极宫为西内，其面积相当于明清紫禁城的六倍，另在长安城外东北震卦方位——龙首原南麓高地上，增建东内——大明宫。大明宫比太极宫更大，日朝宣政殿、常朝紫宸殿层层升高，主殿——大朝含元殿相当于明清金銮殿，重檐，11 开间，左右翔鸾阁、栖凤阁前伸，作半围合空间，两阁相距约 150 米，元气内聚，雄踞于全城之上，是大唐帝国气魄的形象写照（图五四一 3）。① 从此，三朝五门、前朝后苑成为历代宫苑

① 傅熹年：《唐长安大明宫含元殿原状的探讨》，《文物》1973 年第 7 期。



的基本布局，凹字形围裹的宫门布局为明清午门等沿用。唐代都市规划和宫殿布局对日本城市建设产生了重大影响，日本古都奈良仿照长安进行城市规划，法隆寺一片唐风，简直是唐代建筑的翻版。朝鲜也竭力仿效唐代建筑。整个东亚建筑体系，都受到唐代建筑体系或显或隐的影响。

（三）园林的审美演变

隋唐宫苑继承了汉代宫苑法天象地的庞大布局。隋炀帝在两京和扬州大兴宫室，长安西苑“周二百里，其内为海，周十余里。为蓬莱、方丈、瀛洲诸山，高百余尺，台观楼阁，罗络山上。海北有渠，萦纡注海。缘渠作十六院，门皆临渠，穷极华丽”，“宫树秋冬凋落，则剪彩为华叶，缀于枝条，色则易以新者，常如阳春”（[唐]魏徵等《隋书》）。如果说隋代园林皇家一统，唐代园林则见多元和开放。一是出现了对市民开放的园林，如长安西南角曲江池芙蓉园，为帝城胜景；二是宗室贵族纷纷造园，如高宗女太平公主有南庄，中宗女安乐公主有西庄，长宁公主有东庄；三是安史之乱以后，山中建园成为文人时尚，王维改蓝田宋之问别墅为辋川别业，白居易在庐山建草堂。如果说六朝谢灵运东山别墅尚有经济庄园的成分，王维辋川别业和白居易庐山草堂则追求平易自然，“木，斫而已，不加丹；墙，圬而已，不加白”（[唐]白居易《草堂记》），纯粹是怡情养志的审美园林了；如果说六朝文人园林尚处于写仿自然的阶段，唐代文人园林则更多地尊重自然，发现自然中固有的诗画意境。柳宗元在永明造园，自题“愚泉”、“愚池”、“愚溪”、“愚亭”，自觉将园林作为自身人格理想的寄寓。“谁知市南地，转作壶中天”（[唐]白居易《酬吴七见寄》），“地窄虚中宽”（[唐]白居易《游悟真寺一百三十韵》），文人园林没有了皇家园林的宏大气度，转向空间窄小，以小见大，以有限寄无限，开宋代文人园林审美之先端。

（四）凝重浑朴的寺庙建筑

我国现存完整的唐代木构大殿集中于山西，如五台山南禅寺大殿和佛光寺东大殿、芮城广仁王庙正殿和平顺天台庵正殿等。南禅寺大殿建

于建中三年(782年),是“会昌毁佛”前惟一幸存的唐代大殿,20世纪70年代落架重修,其作为文物的价值降低。佛光寺东大殿重建于大中十一年(857年),是现存原构的唐大殿,建筑、塑像、壁画、墨迹堪称四绝(彩图十一)。殿建于高台基上,正面七间八柱,进深四间。巨大的单檐四阿顶正脊两端垫高,构成富有弹性的曲线。屋面反向弧曲,缓缓下降又微微翘起,坡度平缓,出檐深远,檐口出挑近3米,雄浑凝重又不失飞扬之势。“在中国,向上翘起的檐口显然是有其尽量容纳冬阳和减少夏日的实用上的效果的。它可以减低屋面的高度而保持上部有陡峭的坡度及檐口部分有宽阔的跨距,由此而减少横向的风压……向上弯曲的屋面另外一种实用上的效果就是,可以将雨雪排出檐外离开台基而至院子之中”[①],大屋顶的反宇曲线,使雨水急速滑落即向远处喷射,同时确保日照充分,屋檐下的木构和檐下的行人不遭雨淋。檐下硕大的斗栱,高度竟达柱高一半。侧脚手法[②]使屋顶重量稳定地压向台基。内部梁架有明栿,有草栿[③]。草栿用粗木,不施斧斤;明栿则稍施斧斤,月梁微微拱起,柱头的卷杀、斗拱的分瓣……简约粗犷又透出柔美。柱子设内、外两围,窗户为唐代特有的直棂窗,墙壁全用土朱涂刷,愈见凝重浑朴。其刚中见柔、浑朴大气的风格,正是大唐艺术精神的写照。我国官式大殿的所有工艺,唐代都已经精审成熟。这几座劫后余生的唐代木构大殿,仅存单体,不足反映当年寺院的完整风貌。史载长安慈恩寺“凡十余院,总一千八百九十七间,敕度三百僧”,“塔西画湿耳狮子,仰摹蟠龙,尉迟(乙僧)画,及花子钵曼殊,皆一时绝妙”([唐]段成式《寺塔记》卷下)。唐人科举中魁,以“慈恩题名”为荣。当年慈恩寺建筑,如今仅存大雁塔,即建于652年的慈恩寺塔,原高5层,701年至704年重修至10层,今存7层,造型简洁,庄严古朴。雁塔广场成为今日西安的风景靓点。

---

① Joseph Needham, *Science & Civilisatian in China*, Cambridge University Press Vol. Ⅳ:3 p. 102. 转引自李允鉌:《华夏意匠》,香港:广角镜出版社1982年版,第221页。

② 侧脚:中国古代宫殿和古希腊宫殿,柱子上端都略向内移,使屋顶重量稳定地下压。此法见载于[宋]李诫《营造法式》。

③ 明栿指屋顶以下可见的大梁,草栿指顶棚以上不可见的大梁。



（五）帝陵形制的开创

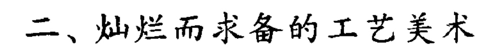
隋代皇帝死于不测，葬于草莽；唐代皇帝则以山为陵，凿山为穴，较汉代帝王堆土为陵省力合理，又更有气势。如果说骊山秦王陵强调单体的巨大体量，唐代帝陵则形成了陵门、神道、石象生和献殿、宝顶等一整套平面延展的建筑程式，从此开创了我国古代帝陵建筑的完整形制。

渭北以昔日长安为中心，呈扇形排列着唐代帝陵 18 座，其中最具代表性的是唐高宗和武则天合葬墓——乾陵。从人工双阙渐次上山，两个奶头形山包形成天然门阙，神道两旁，分别列望柱、翼马、朱雀各一对，石马五对，石人十对和石雕蕃酋像 61 尊，述圣记碑和无字碑一对，石狮一对，宝顶设在高 1049 米的山顶；充分利用天然地势，气象宏伟开阔。陵四面原有城垣，上宫为寝殿，下宫为祭庙，均已不存。皇族及文武大臣葬于陵区内“兆域”。

唐陵石刻无不敦实浑厚，气魄雄伟，是大唐豪迈自信、意气风发时代精神的写照。昭陵、顺陵、乾陵石刻最为杰出。青石浮雕《昭陵六骏》造型雄健，神态逼真，国内仅存四块，两块流散美国。顺陵石狮（图五四一 4）昂首阔步，雄视前方，气势开张，威而不猛，一派凛然不可侵犯的帝王气度。乾陵石狮稳定厚实，刀法圆熟，刻镂分明，比较汉魏石刻，雄强博大的精神犹在，稳定感代替了运动感，成熟精到的艺术手法代替了冲刺跳荡的艺术表现。汉唐陵墓石刻代表了中国陵墓石刻的最高成就。



图五四一 4：唐顺陵石狮



唐代工艺美术兼收并蓄，熔铸中外，“灿烂而求备”。器皿造型多取大弧度的外向曲线，美感丰满圆润。器皿和织绣的装饰纹样，都是花木茂盛，鸟蝶翻飞，盛开的宝相花、流转的卷草纹等，富有生活情趣，洋溢着唐人的生活热情，传达着唐人对大自然的热爱，讴歌着唐代社会生活的富足和安定。器物的装饰纹样，从原始彩陶的几何纹、三代青铜的动物纹、魏晋的忍冬、莲花等佛教纹样，转向大自然中的花、草、虫、蝶。这是一个了不起的转变。人只有在生活安定富足以后，才能够把关注的目光从宗教巫术转向欣赏自然。图案组织完美，写实又极富装饰感。单枝花不足构成丰满的美感，就在牡丹花心再画上石榴，或将几朵花组合成一朵又大又圆的宝相花，曲线饱满，富有弹力。卷草纹华美繁富，流畅缠卷，随意生发，给人生机勃发的美感，成为唐代最为常见的装饰纹样，并为日本造物艺术所广泛运用，日本人称“唐草”。卷草纹至今仍然是传统建筑和工艺美术品的常用纹样。

（一）盛世之相的金属工艺

目前已知隋代金银器的重要出土，莫过于西安李静训墓。1958 年，此墓出土黄金盏和镂镶宝石的金项链、手镯、戒指等多件，工艺之精，前代未有。唐代金银器有数次大量出土。西安何家村出土瓮藏金银器 230 件①，如银薰球、舞马衔杯银壶等，总价值折合当时 3830 万钱，按天宝间“斗米之价钱十三”计算，可买米近 300 万斗，相当于 15 万个男丁一年的纳贡②。江苏丹徒丁卯桥一次出土窖藏银器 950 余件，酒令器具银鎏金《龟负论语玉烛》是其中代表作品。1987 年，陕西扶风法门寺发现懿、僖二宗瘗埋于地宫的宝物，其中金银法器、供养器、生活器 121 件（组），如十二环纯金锡杖鎏金银茶碾和茶罗、茶笼，

① 何家村出土金银器件数，众说不一，此从田自秉说。见田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 209 页。

② 阎丽川：《中国美术史略》，北京：人民美术出版社 1980 年版，第 175 页；田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 209 页。

鎏金双凤银棺、鎏金银如意等，晚唐皇室的奢靡震惊了世界。



图五四二 1：唐舞马衔杯银壶
陕西西安出土

金银器皿盛行的必要条件，除社会经济的繁荣，还需要工艺技术的精进。唐人在金银器铸捶成形以后，用镂、戗、嵌、贴、裹、泥、镀、研、拍、销、织、披、捻、圈等 14 种方法进行精加工①。何家村出土舞马衔杯银壶，造型取自契丹族皮囊壶，高出壶身的马纹以鎏金装饰，与银白的壶身形成对比，不仅是盛唐民族文化交流和精湛金工的物证，也是盛唐千秋节舞马衔杯盛大庆典的物证（图五四二 1）。扶风法门寺等地出土的镂空银薰球，上下两半可以开合，悬挂银盂的内持平环与外持平环垂直，不论薰球怎样反转，银盂始终处于口在上、底在下的水平位置，火星和香灰不会撒出。汉代“长安巧手丁缓者，作‘卧褥香炉’”（[晋]葛洪《西京杂记》），实物无存；唐代银薰球正是汉代被中香炉的逻辑发展，其持平环原理为现代飞机陀螺仪的“万向支架”所运用，可见唐代造物的科学性。

唐代金银器突出地表现了大唐消化异域文化的能力。初唐金银器多铸造成形，见波斯萨珊王朝器形和联珠纹样影响；盛唐金银器则将外来因素中国化，改铸造成型为锻打成型，弧线造型富有张力，图案也多采用饱满的外向弧线，珍禽瑞兽、花鸟虫鱼等等，寄托着人们祈求富贵、吉祥、平安、幸福的愿望，力量均等的 S 形图案骨式，取代了汉代富有冲击力量的不对等 S 形图案骨式，变汉代图案的前进感、运动感为丰满安定。

在青铜工艺已趋衰落的唐代，铜镜却在中上层社会流行。唐代铜镜精神意义大于实用意义，成为有丰富精神寄托的礼品和纪念品（参见[宋]李昉《太

① 田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社 1985 年版，第 208 页。

平广记》中唐镜故事)。唐镜铸造中增加了锡的成分,使颜色纯净如银,镜面平滑洁净。铜镜样式翻新,有葵花、菱花、荷花等各种花式镜和无纽有柄的手镜。汉代铜镜层层同心圆的格律布局,到此改易为自由的适合纹样或散点纹样。除浮雕、线雕等传统工艺装饰外,鎏金、漆彩、嵌螺钿、涂珐琅、错金银、嵌琉璃、金银平脱、嵌松石,形形色色的新工艺出现于唐镜之上。开、天间流行金银平脱镜,日本正仓院①、扶风法门寺博物馆以及西安、洛阳、郑州博物馆和英、美的一些博物馆都有收藏。文化交流又带来纹饰的更新:初唐铜镜上狮子、海兽、葡萄等图案,可见中外文化交流的印记;盛唐铜镜上宝相花、缠枝花、连理枝、并蒂莲、交欢草、同心结、云龙纹、狩猎纹和打马球、鸟衔瑞草等图案,反映现实生活,充满时代气息,可见华夏自身文化传统和大唐同化外来文化的能力。晚唐铜镜多饰四神、八卦、十二生肖或五言、七言诗句,比较盛唐铜镜,生气明显不逮。

(二)追新逐异的服饰工艺

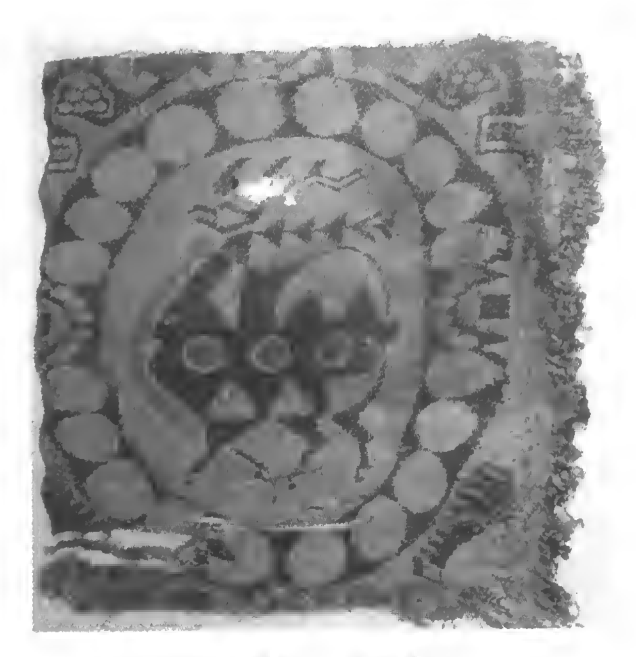
隋代服饰的伦理性质十分明显,“大业六年诏,胥吏以青,庶人以白,屠商以皂”([唐]魏徵等《隋书·礼仪志》);初唐沿袭隋制,贞观四年明确规定,一、二、三品官服紫,四品深绯,五品浅绯,六品深绿,七品浅绿,八品深青,九品浅青,庶人、商贾等服黑、白。随着社会经济的富庶和贵族生活的富足,服饰的审美功能提升。唐中宗女安乐公主有“百鸟羽毛裙”,“合百鸟毛,正看为一色,旁看为一色,日中为一色,影中为一色,百鸟之状并见裙中”([后晋]刘昫等《旧唐书·五行志》),宫中民间,纷纷仿效,“山林奇禽异兽,搜山荡谷,扫地无遗”([唐]张鷟《朝野佥载》)。盛唐人追新逐异,突破了等级、伦理限制,重视现实生活享受,中国服饰暂时从礼教的束缚中解放了出来,“开元初,从驾宫人骑马者,皆著胡帽,靓妆露面,无复障蔽。士庶之家,又相仿效,帷帽之制,绝不行用。俄又露髻驰骋,或有著丈夫衣服靴衫”,“风俗奢靡,不依格令。绮罗锦绣,随所好尚。上自宫掖,下至匹庶,递相仿效,贵贱无别”([后晋]刘昫等《旧唐书·

① 正仓院是日本奈良东大寺正仓的一部分,明治八年与东大寺分离。756年,日本圣武天皇逝世,光明皇后把圣武天皇收藏的600多件艺术品献给奈良东大寺正仓院,其中不少是中国唐代的艺术品。正仓院收藏从此开始。



舆服志》)。中唐,追新逐异的服饰时尚发展到了极端,"近世妇人,晕淡眉目,绾约头鬓,衣服修广之度,及匹配色泽,尤剧怪艳"([唐]元稹《叙诗寄乐天书》),"后来衣袖竟大过四尺,衣长拖地四五寸"①。白居易形容此风道,"时世妆,时世妆,出自城中传四方……"([唐]白居易《时世妆》)。中唐服饰的怪诞美,与中唐诗歌的怪诞美不无内在联系。宫廷时尚迅速向民间传播,影响了全社会的审美。唐代服饰的开放和唐人对时髦服饰的追逐,超过了封建社会任何一个朝代。

隋炀帝乘龙舟下江南,"春风举国裁宫锦,半作障泥半作帆"([唐]李商隐《隋宫》),从一个侧面说明了隋代织锦工艺的发达。其时,蜀郡是丝织中心,"绫锦雕镂之妙,殆侔于上国"([唐]魏徵等《隋书·地理志》)。唐代,西北少数民族的纬线换色锦普及了开来。比较汉代预先安排经线彩色、纬线难以换色的"经锦",唐锦可以自由变换纬线色彩,织出宽幅的作品和繁富的花纹,后人称唐锦为"纬锦"。唐锦在丝绸之路沿线如新疆塔里木盆地、吐鲁番阿斯塔那唐墓等地都有出土,阿斯塔那唐墓出土联珠对鸟纹锦、对鹿纹锦(图五四二 2),206号唐墓木俑所着服饰,竟是缂丝裁就,把缂丝工艺的产生年代提前到了唐代。夏鼐将已出土唐锦总结为两种风格,"汉代那种宽带式花纹布局,到了唐代改



图五四二 2:唐联珠对鹿纹锦残片
新疆吐鲁番出土

① 沈从文:《中国古代服饰研究》,上海:上海书店出版社 2003 年版,第 351 页。

为孤立的花纹元素散布全幅。花纹母题则西方式植物纹盛行，包括忍冬纹、葡萄纹等。波斯萨珊朝式的那种以联珠缀成的圆圈作为主纹的边缘，唐代很是盛行。圆圈内常填以对马纹、对鸟纹和对鸭纹等，也有填以波斯式的猪头纹和立鸟纹……花鸟纹锦的花纹，则是中国风格”[①]。夏鼐所指中国风格的花鸟纹锦，传为初唐派往四川督造御用器物的“陵阳公”窦师纶初创，“窦师纶……凡创瑞锦宫绫，章彩奇丽，蜀人至今谓之‘陵阳公样’……高祖、太宗时，内库瑞锦对雉、斗羊、翔凤、游麟之状，创自师纶，至今传之”（[唐]张彦远《历代名画记》卷十）。中国风格的花鸟纹锦上，鸟衔花、雁衔绶带、宝相花配四出忍冬等图案，变形优美，生机盎然，有情有景，寓意祥瑞，华丽丰满又清新活泼，表现出唐人追求人间幸福的价值取向。

唐代出现了新的刺绣针法——纭裥绣，又称“退晕绣”，能绣出浓淡深浅变化，平绣、打点绣等多种针法也于此时出现。杨贵妃专用绣工 700 余人（[宋]王谠《唐语林》），同昌公主“有神丝绣被，绣三千鸳鸯，仍间以奇花异叶。其精巧华丽绝比，其上缀以灵粟之珠如粟粒，五色辉焕”（[唐]苏鹗《杜阳杂编》）。如果说汉代刺绣图案云舒波涌，飞动流走，四面生发；唐代刺绣图案则圆润端丽，缠卷舒放，繁茂而不堆砌，生动而不恣肆，巧妙经营的结构、精工细绣的一花一叶，见法度的美，欢快明朗的生活情调代替了汉绣中奇诡夸诞的意味。扶风法门寺地宫发现蹙金绣半臂等 5 件唐代微型蹙金丝织品，其上盘绣的金丝，细若羽丝。唐人还将实用品刺绣扩展到纯艺术刺绣——刺绣佛像，敦煌藏经洞发现有藏品。

汉代已经成熟的染缬技艺，至唐代更加丰富。元代《碎金》所记九种染缬工艺——檀缬、蜀缬、撮缬、锦缬、茧儿缬、浆水缬、三套缬、哲缬、鹿胎斑、鱼子缬、玛瑙缬、团窠缬，唐代都已经出现了[②]。归纳以上染缬手法，大致不外蜡缬、绞缬、夹缬三类。蜡缬相当于今天的“蜡染”；夹缬用两块相同的雕花板，将布帛夹在中间，色浆从中孔灌入染色；绞缬将织物缝绞出花纹，或结扎以后入染，相当于今天的扎染。花样奇巧的染缬从民间流入宫掖，贵族女子争为服

① 夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 69 页。
② 张道一：《中国印染史略》，南京：江苏美术出版社 1987 年版，第 25、26 页。

饰，“玄宗……婕妤妹适赵氏，性巧慧，因使工镂板为杂花象之，而为夹结(缬)……上见而赏之，因敕宫中依样制之。当时甚秘，后出，遍于天下”([宋]王谠《唐语林》)。宫中好尚又广传民间，遂使染缬盛行于唐代。吐鲁番出土隋开皇六年天蓝地白花绞缬丝织品数件，阿斯塔那唐墓出土绞缬菱格绢等，敦煌藏经洞也发现有唐代染缬的实物。

日本正仓院所藏我国唐代夹缬山水屏风、乌石屏风、鹿草屏风等，面幅之大、制作之精、色彩之丽，足以见证唐代多色染缬的成就。“正仓院所珍藏的染织遗宝，包括残缺不完整者在内，远远超过了十万件以上。如果再加以法隆寺中所保存下来的丝织品，可以说，七八世纪时代的染织品大体上网罗殆尽。丝织品中的罗、绫、锦之外，还有施以蜡缬、绞缬的染色丝绸，施以印花彩绘的丝绸，以及带有刺绣的丝绸……其中，大部分的衣物应是遣唐使从唐朝带回日本的”①。

(三) 兼容并包的陶瓷工艺

烧制白瓷，要精细淘洗胎土，有效排除胎、釉中铁的成分，比烧制青瓷技术难度更高，所以，白瓷的出现晚于青瓷。隋代烧瓷的最大贡献在于白瓷的烧造。窑工在瓷胎上敷以含铁成分少的白瓷稀土，俗称“化妆土”，然后上釉，有效地避免了瓷器表面粗糙多孔和颜色发次的弊病，意味着白瓷的诞生。



图五四二 3：唐邢窑白瓷烛台

唐代，北方广烧白瓷，“天下无贵贱通用之”([唐]李肇《国史补》)。以河北邢窑为代表，瓷器釉白而微闪淡黄，器形朴素大方，不施纹饰(图五四二 3)。碗底贴璧形宽圈足，史称“玉璧底”。南方广烧青瓷，窑址以浙江越窑为中心，分布更广。比较六朝青瓷，唐



① 夏鼐：《中国文明的起源》，北京：文物出版社 1985 年版，第 78 页。

代青瓷仍以刻花、印花、划花、堆贴、捏塑等工艺为主要装饰，胎质坚硬，釉色莹润，瓜果形器皿代替了汉魏仿动物形器皿。孟郊“蒙茗玉花尽，越瓯荷叶空”，许浑“越瓯秋水澄”，陆龟蒙“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”等唐人诗句，形象地描绘了越窑青瓷的造型和釉色。晚唐设官督造越窑青瓷，成品渐趋精巧，史称“秘色”瓷。1987 年，陕西扶风法门寺地宫中发现大批晚唐文物，八棱净水瓶等越窑青瓷 13 件，置放在大圆漆盒中，地宫“衣物帐”记作“秘色瓷”，其造型之优美、釉色之玄谧、胎质之细密，开宋代官窑青瓷先声。终唐一代，形成了以浙江越窑为代表的南方青瓷和以河北邢窑为代表的北方白瓷两大体系。

中国瓷器“南青北白”局面的形成，固然因为窑型和燃料的不同（将在下章详述），也因为南北审美的差异。“邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越一也；邢瓷类雪，越瓷类冰，邢不如越二也；邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越三也”（[唐]陆羽《茶经》）。在南方士子眼里，银只具灿烂，不具含蓄，而玉之光泽含蓄内藏，是“绚烂之极归于平淡”。“温润如玉”不是指外表的漂亮，而是指一种充满情感的温暖沁人心脾，既是审美追求，也是人格指归。“邢不如越”并不是指邢、越二窑在工艺质量上的差异，而是代表着南方文人构筑于社会深层意识之上的审美观，瓷器被文人赋予了人格意味。



图五四二 4：唐三彩双鱼瓶

唐三彩是在汉代低温釉陶基础上发展起来的低温铅釉陶器，盛行于开、天间两京一带，用于烧造明器，还烧造一些日用器皿（图五四二 4）。其釉色以黄、绿、赭为主，蓝釉出现较晚，也较名贵，故称“唐三彩”。用白黏土制胎，以 1000℃左右的高温烧制成白色胎骨，胎上以蜡点染，然后挂釉，再次入窑，以 900℃左右的温度烧制而成。蜡点处釉汁不附，露出白色胎骨，蜡液又驱赶黄、褐、绿釉互相渗化，形成斑驳淋漓的窑变效果。唐三彩比单色釉陶前进了一大步，成为后来彩色陶瓷的



先声。绞胎陶器也是唐人的一大发明。以几色陶土揉捏，反复捶拍成陶片，黏合为陶枕等实用器皿造型，不施釉即入窑素烧，纹理如丝如缕，搅动幻化，给人如花似锦又质朴天然的美感，比唐三彩更见淳朴可爱。

中国的彩色陶瓷器也于唐代出现。河南鲁山所产花瓷，以黑色铁质釉作底釉，其上洒以蓝、白釉，烧制过程中，色釉和底釉融合，釉面出现了状如云霞的彩色斑块，釉层深厚，色斑自然，别具一格。湖南铜官窑和四川邛崃窑首开釉下彩绘新风，瓷胎上以青绿、褐色釉料绘出极为简朴的花鸟纹饰，挂釉后，入窑烧就。在此以前，釉下彩绘仅发现南京雨花台东吴墓葬出土青釉绘黑褐彩瓷罐一例。唐人还没有来得及对瓷器加以精细描画，随意点染出的釉斑淳朴自然，五彩缤纷，有健康朴茂之美。

（四）走向装饰的漆器工艺

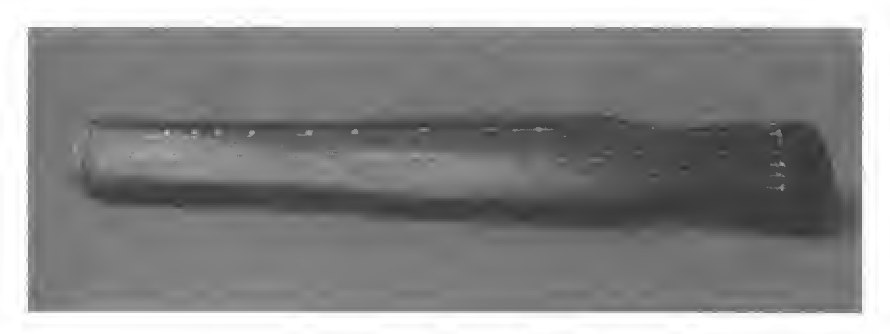
由于瓷器的进步，唐代漆器进一步退出它在实用器皿中的位置，走向了装饰。加之唐代经济繁荣，追逐华美成为时尚，于是，雕漆、金银平脱、嵌螺钿等漆器装饰工艺出现或流行了开来。

雕漆工艺初创于唐。唐代雕漆“多印板刻平锦朱色，雕法古拙可赏”（[明]黄成《髹饰录》），也就是说，尚处于不雕出高低层次、状若印模的初创阶段。

金银平脱是金银工艺与髹漆工艺的结合，盛唐流行开来。将金银薄片依图錾刻出轮廓，粘贴于漆器胎骨，髹漆没过金银薄片，待干后，研磨出埋在漆下的金银片花纹。研磨以后的推光漆面失去了原有的浮光，显得十分灰暗，需要通过推光，将漆层内蕴的精光显露出来，这就是“推光”工艺。因为金银花纹从漆层平托而出，故称“金银平脱”。尽管汉代已有金银文画漆器出土，金银平脱漆器的诞生则是在唐代。社会财富的极大积累、推光工艺的成熟，是唐代金银平脱漆器诞生的必要条件。唐代金银平脱漆器构图饱满，纹饰繁茂，刻画细致，精美绝伦。开、天年间，唐玄宗、杨贵妃与安禄山频繁赠还金银平脱漆器，唐明皇甚至为安禄山制造金银平脱屏风和银平脱檀木大床（见[唐]姚汝能《安禄山事迹》、[唐]段成式《酉阳杂俎》）。金银平脱漆器耗用了大量金银和人力，安史之乱以后，肃宗不得不下令“禁珠玉、宝钿、平脱、金泥、刺绣”（[宋]宋祁、欧阳修等《新唐书·肃宗纪》）。日本正仓院藏有我国唐代金银平脱漆器，河南、

陕西等地博物馆藏有唐代金银平脱铜镜。

商周螺钿漆器仅将螺片裁切作极为简单的圆形、方形部件，粘贴在漆器表面。唐代在镌螺的基础上，诞生了平磨螺钿漆器。将螺片裁切作人物、花鸟、云龙造型，粘贴于漆器胎骨，逐层髹漆没过螺片，待干后，研磨出埋在漆下的螺片花纹，线刻图案，再通过推光，完成一件平磨螺钿漆器。洛阳博物馆藏有唐代《高士宴饮图》平磨螺钿镜，镜背漆层脱落，螺片裁切的人物花鸟图案却保留完整。苏州瑞光塔发现晚唐至宋初朱漆描金珍珠舍利宝幢、镌螺钿琵琶和藏金漆匣等，选料、镶嵌精美，雍容瑰丽，莫可形容。日本正仓院收藏有我国唐代嵌螺钿琵琶（彩图十二）和阮咸、嵌骨紫檀木棋盘和双陆盘等。

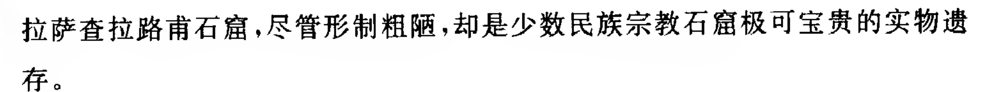


图五四二 5：唐“大圣遗音”琴

我国古琴以木斫制，其上髹漆并加以嵌饰。因此，古琴是一种特殊的漆器艺术品。唐代，蜀、吴两大琴派闻名全国，蜀琴为世所重。四川雷氏善制漆琴，雷威制琴，尤其著称于世（图五四二 5）。

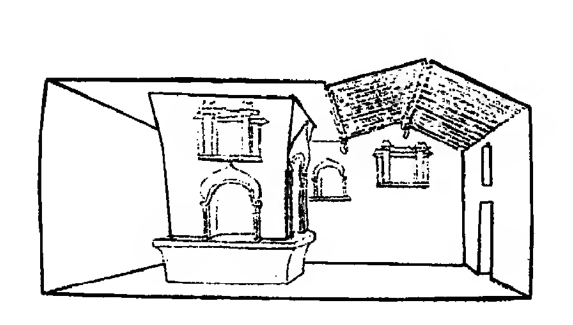
第五节　有容乃大的隋唐石窟艺术

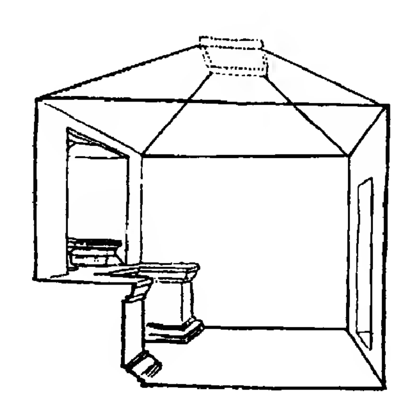
隋唐时期，开凿于北朝的宗教石窟，如敦煌莫高窟、洛阳龙门石窟、太原天龙山石窟、广元千佛崖和新疆境内诸石窟等，扩其规模；四川乐山大佛、云南剑川石钟山石窟等，则为这一时期凿造。唐代石窟艺术创造了举世瞩目的成就，成为我国古典艺术演变和各民族艺术大融合、大交流的形象见证。这一时期，西藏也开凿了宗教石窟，如开凿于松赞干布时期的拉萨药王山石窟和稍后的



拉萨查拉路甫石窟，尽管形制粗陋，却是少数民族宗教石窟极可宝贵的实物遗存。

如果说北朝中心塔柱式石窟与其时以塔为中心建筑的佛寺原型一致，那么，隋唐寺院中轴排列佛殿，佛塔渐移至寺院以外，覆斗形石窟的兴起和石窟





图五五：敦煌莫高窟中心柱式窟与覆斗形窟比较

内中心塔柱的消失，则与寺院形制的变化进程悄然一致。隋唐开始，覆斗形石窟成为我国宗教石窟的主导形制，取代了北朝中心塔柱式石窟的主导位置。比较中心塔柱式石窟，覆斗形石窟主室宽敞，信徒们改绕塔回行为沿壁回行，墙壁代替中心塔柱成为装饰重点，从而为四壁大型经变图的描绘提供了空间（图五五）。如果说佛殿室内陈设是对皇室贵族斗帐、床榻、屏风等室内陈设的模仿，隋、唐兴起的背屏式洞窟以及帐形龛、屏风画和佛床，则是对中式佛殿的直接模仿。仿木构石窟样式，窟前辟檐廊，廊间镌柱、梁、斗栱，其上护以短檐，成为定制，石窟外观与中国传统木构建筑渐趋同一。晚唐五代，背屏式石窟成为中国佛教洞窟的主要样式。石窟形制的变化，正反映出佛教艺术世俗化、中土化的进程。外来的装饰纹样也被娴熟地运用于隋唐石窟之中，“装饰之题材不适合我国之习惯与国情者，渐次归于淘汰。今之存者，如莲瓣、相轮、葱形尖拱等，尚为佛教建筑之重要装饰。而最普及者，无如希腊之卷草。唯自隋、唐以后，或变为简单之忍冬草，或易以繁密之牡丹石榴华。流

行衍蔓，遍于全国，不知者几不能辨为西方之装饰矣”①。即使是宝相花、卷草等唐代典型的民族纹样，也有异质因子的加入，但是，已经融化得看不出异质因子的痕迹了。

一、敦煌隋唐石窟

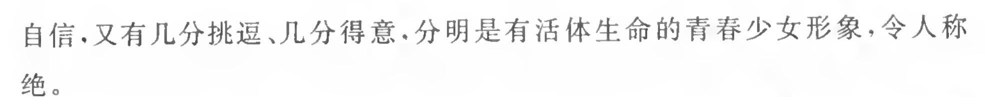
甘肃敦煌莫高窟今存隋窟70窟、唐窟232窟，形象地记录了佛教世俗化、中土化的进程，反映了隋唐艺术蓬勃向上的时代精神，不仅是隋唐石窟艺术的精华，也代表着我国石窟艺术的最高成就。榆林窟东崖30窟、西崖11窟中，有唐3窟、五代8窟、宋13窟、西夏4窟、元4窟、清9窟，共存壁画千余平方米、彩塑100多身。其中，晚唐25窟、15窟壁画，组织严密，线条宛转，描绘精丽，与莫高窟唐画可相伯仲。



图五五一1：隋代彩塑
甘肃敦煌莫高窟第412窟

莫高窟隋代壁画构图饱满紧凑，形象浑穆壮硕，显示出隋代生机勃勃的时代风貌。如397窟西壁龛顶北侧壁画绘《夜半逾城》。释迦牟尼前身、青年王子乔达摩离开王宫拯救众生，马蹄一响，他的出走就要被发现，于是，诸天王在他坐骑经过的地方，用手托起马蹄，掩盖了马蹄声。壁画红、黑二色，对比强烈，满壁如火焰流走，气氛辉煌炽热（彩图十三）。419窟隋代彩塑迦叶，脸庞瘦削，一副老于世故、看透世事风云的模样；412窟西龛内北侧隋代彩塑菩萨（图五五一1），那秋波流转的双眸、微微翕动的鼻翼、浅笑又略下撇的嘴角，有几分骄矜、几分

① 刘敦桢：《刘敦桢文集》(一)，北京：中国建筑工业出版社1982年版，第3页。



自信,又有几分挑逗、几分得意,分明是有活体生命的青春少女形象,令人称绝。

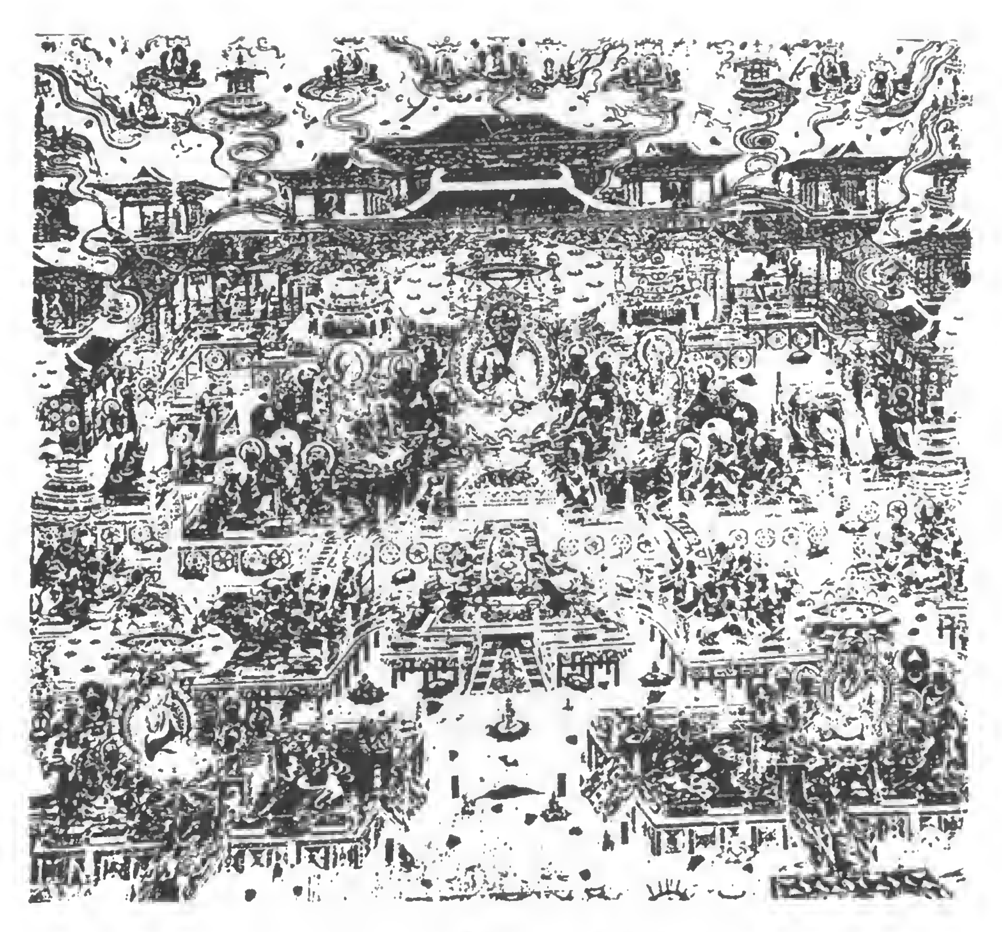
莫高窟初唐401窟北壁东侧绘供养菩萨(图五五一2),薄纱轻笼,身姿曼妙,袅袅婷婷,意态潇洒优雅,与初唐永泰公主墓壁画《侍女图》同样散发着青春气息,让人想起张若虚的《春江花月夜》,甚至想起文艺复兴初期画家波提切利的油画《春》。57窟南壁初唐壁画"说法图",五观音无一不是东方秀美女性,被日本研究者称为"美人窟"。初唐220窟是特窟,北壁《东方药师净土变》绘乐伎28人,手执不同乐器;舞者四人,上身赤裸,头戴宝石冠,头发披散,身着宽大的长裙,应节而跳胡旋舞,是研究初唐胡乐东来、乐舞盛况最为重要的洞窟。东壁北侧《维摩诘经变》中,帝王昂首阔步,群臣谦卑恭顺,主从呼应,是较阎立本《历代帝王图》更早的帝王图像。初唐政教艺术的主旋律,也反映在洞窟壁画之中。



图五五一2:初唐壁画《供养菩萨》
甘肃敦煌莫高窟第401窟

莫高窟的艺术高峰在唐窟,唐窟壁画的精华又在约200幅"经变图"[①]。如果说莫高窟北魏壁画是对悲惨现实的曲折描绘,莫高窟中的唐代经变图,则是以人间帝王生活为蓝本所描绘的极乐世界,是大唐王朝繁荣昌盛面貌的艺

① 用文字表现佛经故事叫"变文",用图画表现佛经故事叫"变相",统称"经变"。"经变图"指表现佛经故事的图画,又称"变相"。其由来与发展,详见本章第二节四。



图五五一 3:中唐壁画《观无量寿经变》
甘肃敦煌莫高窟第 148 窟

术再现。一幅幅经变图殿阁巍峨，祥云缭绕，佛端坐莲台说法，观音、天王等庄严伫立，池塘里鸳鸯戏莲，天空中飞天散花，丝竹绕梁，钟鼓齐鸣，纷繁的内容作平面布置，巨大的场面经过严密组织，开阔，深远，完整，体现了唐人心理的自足安定。建筑不再像汉画中舍弃透视关系，而是自如地表现出空间层次。如盛唐 217 窟左壁《观无量寿经变》，以仰视、平视、俯视三种视角描绘宫殿；盛唐 148 窟《东方药师变》、中唐 148 窟《观无量寿经变》(图五五一 3)上，建筑群宏大伟丽，正是《阿房宫赋》"五步一楼，十步一阁，廊腰缦回，檐牙高啄，各抱地势，钩心斗角"的形象写照。103 窟东壁南侧画维摩诘(图五五一 4)，是敦煌盛

唐壁画中形神兼备的佳作。只见维摩诘手拿经文，上身前倾，目光如炬，须眉奋张，情绪亢奋，一副能言善辩的模样。唐窟壁画中的飞天[①]，或平驰，或斜趋，或仰升，或俯降，只凭飘举的风带，便轻盈地漫天飞舞，飞腾的舞姿形成飞扬的旋律，全没有了三国两晋南北朝壁画的凄厉和塑像的静穆。初唐壁画飞天，像大地回春，百草萌发（彩图十四）；盛唐和中唐壁画飞天，像阳光灿烂，百花盛开。花朵、云彩、风带，大旋涡、小旋涡，倾泻而下的长曲线和浪花般的紧曲线，节奏时松时紧，弥漫着音乐般的旋律（彩图十五）。如果说北魏洞窟壁画上的乐舞见强烈律动，盛唐壁画上，秀劲圆润的线条代替了奔放恣肆的粗线，柔和的乐舞代替了冲刺的动作，丰润的宫娃代替了瘦削的大夫，富丽典雅代替了粗野狂放，艺术表现之精致细腻，仿佛威尼斯画派。傅雷甚至认为，盛唐壁画的色彩、章法，民间画工吸收外来影响的眼光，绝非唐宋元明正宗画家能够望其项背[②]。中唐洞窟壁画，热情转变为程式。如榆林第25窟《无量寿经变》（图五五一5），线条愈见圆转柔曲，反弹琵琶伎乐天腰肢扭曲那样柔和，举手投足都在划



图五五一4：盛唐壁画《维摩诘经变》
甘肃敦煌莫高窟第103窟

---

① 飞天是印度婆罗门教中乾闼婆、紧那罗夫妻二神，分别主歌、舞，传入中土以后，逐渐消退了性别特征。

② 傅雷：《中国画创作放谈》，《艺术世界》1998年第4期。

弧，连同两旁奏乐的伎乐天，满幅是风带衣袂线条旋转，满幅流淌着弧线的旋律，却失去了盛唐的热情，成为圆熟的形式。榆林窟东崖30窟、西崖11窟中，有唐3窟、五代8窟、宋13窟、西夏4窟、元4窟、清9窟，共存壁画千余平方米、彩塑100多身。其中，晚唐25窟、15窟壁画《净土变》，组织严密，线条宛转，描绘精丽，与莫高窟唐画可相伯仲。



图五五一5：中唐壁画《无量寿经变》

甘肃敦煌榆林窟第25窟

晚唐至五代洞窟中，经变图装饰之风愈渐浓厚，线条愈见纤秀。与此同时，人间生活走进了洞窟。壁画上，既有大型的现实生活场面如《张议潮出行图》、《宋国夫人出行图》，又有得医、行旅、经商、拉纤等各种生活小景。晚唐156窟《张议潮出行图》(图五五一6）以杆上杂技为队伍前导，旌旗飘扬，鼓乐齐鸣，前呼后拥，浩浩荡荡，幻想的宗教艺术让位于现实的世俗艺术。



图五五一6：晚唐壁画《张议潮出行图》
甘肃敦煌莫高窟第156窟

中国的传统雕塑与西方古典雕塑有着截然不同的审美风范。西方将人体美奉为圭臬，而在“礼仪之邦”、“冠带之国”的中国，更看重人的内在美，即风骨美、风韵美、气度美、气质美。唐佛既非俯视人间的魏佛，也非立足人间的宋佛。它从高高的佛龛走了下来，在佛床上与世人对话，高出人间又接近人间，神情温柔敦厚，富有人情味和亲切感。宋人评唐代雕塑“善塑性，不善佛性”([宋]晋济《五灯会元》)，正是从唐代雕塑精能的技艺和浓郁的世俗情味发论的。如果说云冈北魏早期石刻伟岸粗犷，麦积山北魏晚期塑像传神超逸，龙门唐刻圆润健劲，敦煌唐代彩塑则身材丰腴健美，衣纹圆转遒劲，装銮富丽典雅，写实圆熟，精工典丽，一派雍容宽博的大唐气度。释迦、阿难、迦叶、菩萨、天

王、力士，各守其位，又分明是衣食丰足的新兴贵族形象，是君君臣臣各守其位宗法制度的再现。

莫高窟初唐彩塑，以328、205窟叹为佳绝。328窟大佛塑作男性，菩萨或坐或跪，意态闲适。205窟彩塑菩萨（图五五一7），一腿盘于莲座之上，一腿垂于莲座之下，虽然双臂残缺，那起伏的躯体、细腻似有弹性的肌肤，令人感觉到她肤下血液的奔流，感觉到她周身洋溢着的青春活力。她下裙自然地铺覆在莲台上，轻薄柔婉，真不类泥巴塑就。区别于女菩萨的曲线造型，迦叶大体大块，衣纹随体态生发，图案随体态藏露，寓微妙的变化于坚实的体块之中。初唐96窟外，有莫高窟最高的木构建筑——九层楼，楼内有莫高窟最高的塑像——高34.5米的未来佛，被视为敦煌象征。可惜经过重修，失却原来面貌。



图五五一7：初唐彩塑菩萨
甘肃敦煌莫高窟第205窟

盛唐彩塑是莫高窟的精髓，其形神兼备又有甚于初唐彩塑。如果说晚期魏塑如名士，盛唐彩塑则如宫娃；晚期魏塑传神朴素，质胜于文，盛唐彩塑则圆熟精丽，文质并茂。盛唐45窟小而紧凑，精彩莫可言喻，被敦煌研究所定为“特窟”。西龛一铺七尊彩塑，比328窟塑像更见传神精妙。阿难塑像，

文质彬彬，气宇不凡。他髋骨左倾，一肩松沓，形成躯干微妙的曲线。其表情虔诚和顺，是礼教濡养下的富家子弟形象(图五五一8)。佛背的圆光、足下的莲座如火似波，与衣袂、风带的圆婉曲线组合成繁富热烈的旋律，恍如丝弦绕耳，塑像也以弧线造型，融合在纷繁的线的旋律之中。宗白华言：

> 希腊的人像是着重在“体”，一个由皮肤轮廓所包的体积，所以表现得静穆稳重。而敦煌人像，全是在飞腾的舞姿中……融化在线纹的旋律里。敦煌的意境是音乐意味的，全以音乐舞蹈为基本情调。①

45窟正是盛唐艺术乐舞精神的典型写照。盛唐194窟西龛彩塑一铺九尊，也是旷世杰作。西龛南侧彩塑菩萨，表情从容自信，分明盛唐气度，彩绘精美的衣衫外见腹肌起伏，形质并茂，精美绝伦！她身躯扭曲含蓄而适度，比较印度佛像过分扭曲的腰和过分隆起的乳，见温婉含蓄，更耐人寻味。130窟盛唐大佛高26米。如此高大的塑像为窟内局迫的视野限制，如果按正常比例塑造，人近距离仰视时，便会感觉大佛头轻脚重。塑工调整比例，将佛头塑作七米之高，占身长四分之一以上，强化了眉、眼、嘴的线形外廓。人们从下仰视，只见大佛五官清晰，比例合度，气宇不凡，庄严大度。佛上方有莫高窟最大的飞天，长近两米。中唐特窟158窟中，大卧佛雍容富贵，安详恬静，仿佛沉沉入睡，围绕塑像的壁画上，菩萨、罗汉、诸天和僧人涕泪交流，顿足捶胸，哀伤欲绝。山崩地裂般的悲痛与塑像的安静形成强对比，静



图五五一8：盛唐彩塑《阿难》
甘肃敦煌莫高窟第45窟

① 宗白华：《略谈敦煌艺术的意义和价值》，《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版，第188页。

者愈静，动者愈动。卧佛旁书有确切纪年，因此，此窟被敦煌研究所确认为"标准窟"。

晚唐 16 窟甬道北壁小洞，即 17 窟——藏经洞。洞内曾藏有汉文、藏文、梵文、回鹘文、龟兹文等各种文字的佛经写本，许多唐本、晋本举世罕见，还有雕版印本、刺绣、绢画、曲谱手抄卷子等，内容广涉佛教、文学、历史、天文、地理、历法、医学、音乐等多方面，总数达五六万件。如晚唐雕版印刷《金刚般若波罗蜜经》卷首版画《说法图》，金线细腻优美，尾题"咸通九年四月十五日"，是全世界现存最早有确切纪年的版画。洞内大量变文，是研究中国曲艺史、文学史的宝贵资料。光绪二十五年(1899 年)，道士王圆箓无意中发现了藏经洞。从此，国外探险者纷至沓来，斯坦因、伯希和、橘瑞超、吉川小一郎、奥登堡……将洞中文物一车一车运到巴黎、柏林、伦敦、东京、彼得堡，一门新兴的学问——敦煌学在世界兴起。现在的藏经洞，除后壁尚存壁画，已经空空如洗。洞内晚唐河西高僧洪䛒泥塑坐像，衣纹凝练，见个性见修养，堪称神品。[①]

8 世纪后半叶，吐蕃[②]势力到达河陇地区，莫高窟留下了吐蕃人的作品。159 窟画维摩诘经变，听法行列中，吐蕃王赞普领先，各族王子随后；吐蕃时期佛像一铺，唐塑形模未失，却较同时期唐塑大为乏力。

敦煌石窟是一个吐纳百代、生生不息、波澜壮阔的艺术长廊。它使我们清晰地看到，十六国至宋元艺术思想演变的脉络、艺术风格变化的脉络、艺术手法发展的脉络。艺术思想方面，从幻想的、神的世界回到人间，表现人间生活的各个层面，宗教意味减弱而生活气息愈渐浓郁了；艺术风格方面，西域艺术、犍陀罗艺术、笈多艺术的影响在这里交汇，汉人、藏人、羌人、党项人的艺术在这里碰撞，形成博大精深、有中国气派、兼容各民族风格的汉民族石窟艺术，佛教艺术中国化了；艺术手法上，壁画形成了散点透视、装饰构图、随类赋彩、线描立骨等一系列本民族独特的表现方法，创造出单幅画、组画、连环画等一系列本民族的绘画表现形式，彩塑则从早期的刚健质朴、大体大面、以格韵胜，走

---

① 参见笔者：《敦煌行》，见《艺术人生》，上海：上海文艺出版社 2000 年版，第 65—74 页。

② 吐蕃：指 7 至 9 世纪藏族人在河西走廊建立的政权，唐人称其为"吐蕃"。



向圆熟细腻、妆銮精美、以写实胜。艺术家们南来北往，造成敦煌石窟一个时代水平高下不一、一个洞窟艺术风格不同的现象，朝代更替、艺术风格变化的脉络却十分清晰。张大千总结说，敦煌石窟第一是规模的宏大，第二是技巧的递嬗，第三是包孕的精博，第四是保存的得所[①]，简当地道出了敦煌石窟的价值。

二、西域壁画的汉化

新疆库车、拜城、吐鲁番等地，是丝绸之路要冲、佛教东传的必经之地，留下了许多宗教石窟。新疆石窟艺术以壁画见长，石窟壁画大约可以分为这样几个时期：4 至 8 世纪流行龟兹风壁画，见于拜城克孜尔千佛洞、库车森木塞姆千佛洞和克孜尕哈千佛洞；7 至 9 世纪流行西域汉风壁画，见于库车库木吐拉千佛洞；9 至 12 世纪流行高昌回鹘风壁画，见于吐鲁番伯孜克里克千佛洞。龟兹风壁画已于前章介绍，西域汉风、高昌回鹘风壁画，则一步步汉化了。

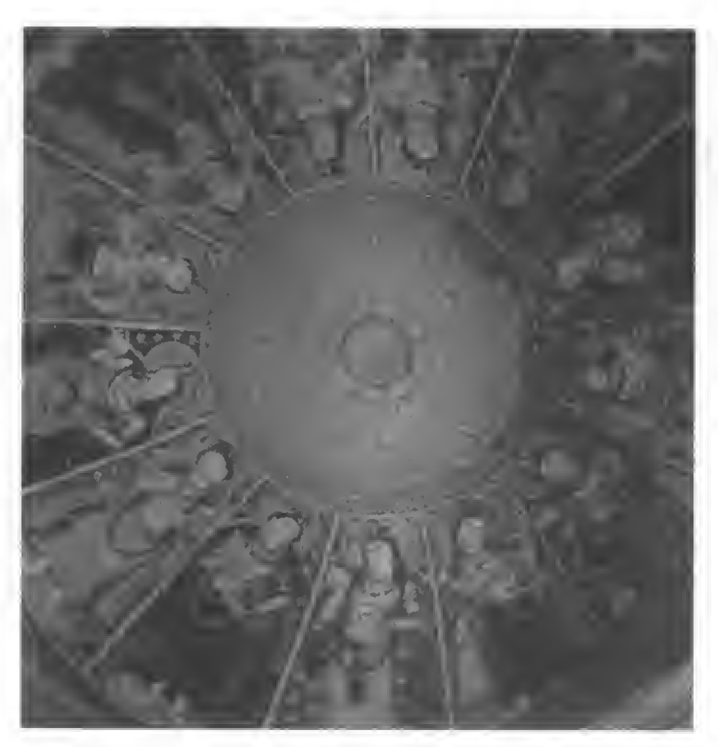
库木吐拉千佛洞位于库车西南约 30 公里确尔达格山谷口的悬崖上，初凿于公元 5 世纪，绵延到高昌回鹘时期，规模仅次于克孜尔千佛洞，谷口区、谷内区共存 121 窟，31 窟存有壁画。谷口区 21 窟窟顶壁画，中心圆向外辐射作 13 条梯形，每条梯形内画一尊供养菩萨，形象壮硕，上身裸露，长裙曳地，气象华贵，表现出龟兹风向汉风过渡的西域汉风，保存完好，十分难得（图五五二）。58 窟背屏绘众多人物，肢体壮硕，敷色厚重；五联洞五洞相连，气势非凡，洞内出现了中堂与条山搭配的壁画布局，绘画工具也由新疆地区的硬质木笔改为软质毛笔，汉风浓郁。各窟“净土变”壁画多标有汉字榜题，是汉人将中原文化带往西域的见证。

自北魏至初唐 150 年，吐鲁番高昌国以汉人为王。伯孜克里克千佛洞开凿于北朝，7 至 9 世纪回鹘时期最盛。其窟形丰富，有礼拜窟、禅窟、僧房、影窟[②]

---

① 杨镰：《藏经洞发现一百年》，《艺术世界》2000 年第 4 期。

② 礼拜窟供信徒烧香礼拜，禅窟供僧人静坐修行，僧房供僧人生活起居，影窟为高僧纪念窟。



图五五二：西域汉风壁画《供养菩萨》
新疆库木吐拉千佛洞谷口区第21窟

等，壁画多已漫漶，15、16、17、20窟的高昌回鹘风壁画，比西域汉风壁画更趋汉化，与同时期敦煌壁画已经相当接近了。

三、龙门奉先寺石刻

洛阳龙门奉先寺石刻为武则天“捐脂粉二万贯”所建，南北纵深35米，东西排列30米，进深40余米，是中国最宏大、最精美的唐代石雕佛像群，不仅居于龙门石刻之首，也是唐代石刻造像的经典之作。主尊卢舍那大佛高17米余，结跏趺坐于八角束腰莲座上，丰颐秀目，端庄宁静，气度宏伟又富人情味，头光和身光内圈饰莲瓣纹，中圈饰卷草纹，最外圈饰火焰纹和飞天。左右站立着迦叶、阿难，再左右为文殊、普贤，再左右是毗沙门天王和增长天王、金刚力士，如众星拱月（图五五三）。印度佛像的饱满体型与中国艺术的繁复线条结







图五五三：盛唐石刻
河南洛阳龙门奉先寺

合为民族雕刻新风，影响了后世佛像雕刻。龙门唐窟还有万佛洞、潜溪寺等，石刻水平在奉先寺石刻之下。

四、乐山大佛

乐山大佛凿于四川省泯江、青衣江、大渡河三江交汇的凌云山西壁，“山是一尊佛，佛是一座山”，山岚水色，极为壮观。大佛于713年动工，803年方告完成，历时90年。佛高58.7米，连座高71米，依山而坐，脚踏三江，背负九顶，身躯伟岸，庄严肃穆。雕刻粗放洗练，整体把握十分成功。

五、广元隋唐石窟

广元城北千佛崖开凿于北朝，存窟龛400余座、造像7000余尊，是四川境



图五五五：唐代佛坛雕刻
四川广元千佛崖牟尼阁

内规模最大的石窟群，其中主要是唐代作品。睡佛窟北壁盛唐浮雕，刻释迦自焚、万人恸哭的佛传故事，连续性的场景安排在大自然山峦的起伏之中，绘画性极强，富有生活气息。毗卢佛南壁浮雕《鼓乐图》，也是绘画性极强的作品。牟尼阁佛坛，佛与弟子、菩萨、力士，高低、大小、前后错落地立于背屏前，工匠别具匠心地采用了后壁镂空的雕刻手法，提高了细部的能见度，丰富了窟内的光影层次，使单调的石材有了色彩感和空间感，给黑暗的洞窟带来了生气（图五五五）。

广元嘉陵江西岸皇泽寺，寺后摩崖存石窟 34 窟，北魏到唐造像千余尊，水平一般。大佛楼石窟最大，造像为初唐作品。

六、其他

天龙山石窟在山西太原西南 36 公里，现存 21 窟，15 窟开凿于唐代。以大坐佛为中心，主从照应，起伏变化。大佛雄伟，小佛如花丛般衬托，极具形式美感（图五五六）。窟内石佛，衣纹竟刻如轻纱贴体，美妙绝伦，有过他处石窟，可惜残损严重。天龙山北齐石雕观音像高 7 米余，残损颇重，令人不忍目睹。

甘肃永靖炳灵寺石窟中，唐窟最多，石造像刀法粗犷，与天龙山唐窟造像





图五五六：唐代石雕大佛
山西太原天龙山石窟

之圆婉细腻风格有异。其中，唐摩崖弥勒佛像高 27 米，颇为壮观，水平则不可与寺中的西秦洞窟造像相比。

第六节 臻于成熟的艺术理论

唐代艺术理论从三国两晋南北朝艺术理论的形而上层面，转向了对具体问题的探讨，理论研究臻于成熟。理论著作体裁和内容空前丰富：有记，如张彦远《历代名画记》；有录，如张彦远《法书要录》；有谱，如孙过庭《书谱》；有断，如张怀瓘《书断》；有赋，如窦臮《述书赋》。它们或记述，或转录，或提供范式，

或侧重批评。文风或铺张扬厉，或朴实平易，各自适合内容需要。其批评意识普遍强化，表现出唐代文化包容和创新的性格。

一、绘画论著

唐代重要的绘画论著有《唐朝名画录》、《历代名画记》等。中唐朱景玄《唐朝名画录》首创“逸品”说；晚唐张彦远《历代名画记》集前人之大成，熔史、论于一炉，预示中国绘画的发展趋势，成为中国画学史上一块高高树起的里程碑，史家称“是编为画史之祖，亦为画史最良之书。自出手眼，独具卓裁。画史之有是书，犹正史之有史记”（余绍宋《书画书录解题》）。

（一）《唐朝名画录》

中国绘画史上最早的“逸品”说，来自中唐《唐朝名画录》，又称《唐画断》、《画断》。它以品评为体例，虽有画史资料，不属画史著作。作者朱景玄，中唐吴郡（今江苏苏州）人，清人为避玄烨讳，改称“朱景元”。

朱景玄以前，绘画品评从未标以品格。《唐朝名画录》除“国朝亲王三人不列品”外，先人物后山水，将唐代画家分为神、妙、能、逸四品，神、妙、能三品又排出上、中、下，另附“空有其名、不见踪迹、不可定其品格者”25 人。“神品上”只设吴道子 1 人：称“吴道子，天纵其能，独步当世”，“数处图壁，只以墨踪为之，近代莫能加其彩绘”。“神品中”设周昉 1 人，记录了周昉和韩幹同画赵纵像的故事，可见中唐艺术理论对形神兼备问题的关注。“神品下”列李思训、张璪、薛稷等 7 人，反映出唐代青绿山水画的成就、水墨山水画的探索以及花鸟画的脱颖而出。“妙品上”列山水画家 8 人，可见中唐山水画呈上升趋势。朱景玄将王墨等 3 人列入“逸品”，“三人非画之本法，故目之为逸品，盖前古未之有也”。他所说的“逸品”，仅指画法怪异，没有涉及作者情操，没有像后世文人那样，把逸品提到很高的位置。自从朱景玄“逸品”说开了先河，后世理论家不断予以新阐释，“逸品”内涵越来越丰富，成为千余年来特别是明清画论中争颂不歇的话题。[①]

① ［唐］朱景玄：《唐朝名画录》原文，见于安澜：《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社 1982 年版；为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。



(二)《历代名画记》

1.《历代名画记》概要

《历代名画记》成书于唐大中元年(847 年),作者张彦远(815—876),字爱宾,出身于宰相世家,僖宗乾符中官至大理寺卿,富收藏,精鉴赏,善书画。书凡十卷。前三卷通论画学。第一卷《叙画之源流》论绘画的起源与功能;《叙画之兴废》叙述古书画流传、遗失、假托和张氏家族世代收藏古书画的经过;《叙历代能画人名》系四至十卷所记画家的名录;《论画六法》就谢赫六法提出自身识见,并就绘画立意、书画用笔同法、画家身份等问题展开论述;《论画山水树石》回顾山水画的发展过程,对唐代山水画家作概括记述。第二卷《叙师资传授、南北时代》,前半卷综述魏晋至唐代画家的师承、宗派关系,理出唐以前画家师承的脉络;后半卷提出"年代各异,南北有殊",作画"宜详辨南北之妙迹、古今之名踪";《论顾陆张吴用笔》提出"一笔书"、"一笔画"、"书画用笔同法"等一系列极为深刻的命题;《论画体工用拓写》最先关注唐代画家的水墨探索,推崇自然,反对谨细刻画,并且介绍唐代绘画所用的颜料及拓画方法;《论名价品第》记载了唐末名家书画的价格、品第;《论鉴识收藏购求阅玩》叙述了识画、藏画、买画、赏画应注意的事宜。第三卷杂记绘画跋尾、印记、装裱,其中,《叙自古跋尾押署》记载了书画鉴定人的签名、跋尾;《叙古今公私印记》记录了古代收藏家、鉴赏家钤于书画的印章;《论装褙裱轴》记绘画的装裱;《记两京、外州寺观画壁》记隋、唐两京寺观壁画及作者姓名;《述古之秘画珍图》是 97 幅古代绘画的目录,可见我国古代绘画从占卜吉凶、山川地理、天文星象、本草医药、兵法图阵、宫室建筑、帝王圣贤等实用、记事功能向欣赏功能的转变。四至十卷是史传部分,按朝代先后,编入自轩辕至唐会昌元年(841 年)372 位画人的小传,包括事迹、擅长、作品、著述和前人评论等等。

《叙画之源流》、《论画六法》、《论顾陆张吴用笔》、《论画体工用拓写》诸节,是全书史学性格最为鲜明、影响也最大的章节,字字闪烁着理论的光辉。

2.《历代名画记》提出的命题



唐人对艺术功能的认识,以政教思想居于首位,这使人物画发展成为有

唐一代成就最大的画科。《历代名画记》的艺术功能观，代表着唐人对艺术功能的认识。张彦远说："夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。"从伦理教化的功能看，绘画有着与儒家六经同等重要的位置；从表现自然的功能看，绘画又与天地运行的规律一致。他把礼仪忠信、道德修身、在云台、登麟阁看做士子的毕生追求，"以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪"。他还引用陆机、曹植成言，强调"存乎鉴戒者，图画也"（卷一《叙画之源流》）。张彦远的正统绘画功能观，代表着唐代入世诗人和艺术家如杜甫、韩愈、颜真卿等"致君尧舜上，再使风俗淳"的政治理想。接着，张彦远提出了许多新的理论命题，表现出儒道合一的思想基调。

《论画六法》一节，对《画品》提出的"六法"进行了综合批评。张彦远不像谢赫那样，并列"六法"，不加阐释；而是分别主次，突出强调了"骨气"、"气韵"等审美范畴。张彦远道，"夫象物必在于形似，形似须全其骨气"，"骨气"强调的是"骨法"中"气"的运行，直通"气韵生动"之"气"。它赖于形似，又高于形似，比顾恺之提出的"奇骨"、"天骨"及谢赫提出的"骨法"，更生命化，也更虚灵化了。从形似到骨法是一个飞跃，从骨法到骨气是又一个飞跃。"古之画，或能遗其形似而尚其骨气。以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣"，"若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也"。张彦远把"气韵"与"形似"看成主从关系，没有了气韵，就是"空陈形似"，"空善赋彩"。"骨气"从何而来？张彦远进一步提出谢赫没有提出的"立意"问题、"善书"问题，"骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书"，把"意"、把书与画的关系从理论上确立下来。在绘画重视气韵和用墨的晚唐，"六法"中的"应物象形"、"随类赋彩"，已经没有单独提出的必要了，于是张彦远一掩而过。而随着绘画艺术的精进，"经营位置"的重要性大大提高了，"经营位置，则画之总要"。至于"传移摹写"，张彦远明确认为"乃画家末事"。谢赫把"六法"并列，除"气韵生动"外，五法都从技术批评层面发论；张彦远"论画六法"则分别主次，引出自己对绘画的创见。值得注意的是，如果说初唐画家的社会地



位仅是“躬厮役之务”，身为右相的初唐画家阎立本尚且为自己“奔走流汗，俯伏池侧，手挥丹素”而“不胜愧赧”，告诫其子“尔宜深戒，勿习此艺”（《历代名画记》卷十）；到了晚唐，张彦远有意把“衣冠贵胄，逸士高人”一类文人画家与“闾阎鄙贱”的画工区分开来，不惜违背历史真实，把“自古”绘画的历史功绩归于文人画家，“自古善画者，莫非衣冠贵胄，逸士高人。振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也”（卷一《论画六法》）。如果说南朝画论已经发出文人画运动的预告，这一预告未及推衍成运动，而为初、盛唐强大的政教氛围淹没，那么，张彦远对画家身份的强调，则为即将到来的文人画运动制造了舆论。

《论顾陆张吴用笔》通过对顾恺之、陆探微、张僧繇和吴道子四家用笔技巧的分析，提出了“一笔书”、“一笔画”、“书画用笔同法”、“守其神，专其一”、“意不在于画”、“笔不周而意周”等一系列极其重要、极为深刻的理论命题，使此篇在全书中，见出超乎寻常的理论价值。

张彦远最早发现中国画以气运笔的特点，其“一笔书”、“一笔画”论值得重视。

> 张芝学崔瑗、杜度草书之法……书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世上谓之一笔书，其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法（卷二《论顾陆张吴用笔》）。

这里的“一笔书”、“一笔画”，不是指一笔到底，而是指气脉通连，一气呵成，笔断意连，犹如“一笔”而就。中国艺术理论中“气”这一审美范畴，是“一笔书”、“一笔画”理论的实质。张彦远以后，北宋郭若虚《图画见闻志》承其说，“王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画。无适一篇之文、一物之像而能一笔可就也，乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断”。宗白华先生认为，“这才是一笔画一笔书的正确的定义……一气呵成，血脉不断，构成一个有骨有肉有筋有血的字体，表现一个生命单位，成功一个艺术境界”①。如果说石涛的“一

① 宗白华：《中国书法里的美学思想》，见《艺境》，北京：北京大学出版社 1989 年版，第 284—285 页。

画”指画家对天地自然整体的观察、理解和表现，指画出天地万物整体的生命力量和精神气氛，画出天地万物这个“一”，成为古代画论的最强音；那么，正是张彦远的“一笔书”、“一笔画”论，开石涛“一画”论之先河。

《论顾陆张吴用笔》还提出了“书画用笔同法”的理论。虽然六朝颜延之对书画源流有过极为简明的概括，“图载之意有三。一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也”，但是，颜延之是从分类的角度认识字与画的联系；张彦远则以画家创作实践为例，得出“书画异名而同体”、“书画用笔同法”的结论：

> 张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄，古今独步，前不见顾、陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣（卷二《论顾陆张吴用笔》）。

一篇之中，张彦远强调“书画用笔同法”三次。从此，绘画是否见书法用笔，成为区分文人画与画工画的关键。张彦远“书画用笔同法”的理论，指导了后世文人的艺术实践。

张彦远以吴道子“离披点画”、“脱落其凡俗”为例，提出了“神”和“一”的问题，“意存笔先”的问题，“吴生何以不用界笔直尺，而能弯弧挺刃，植柱构梁？对曰：守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意存笔先，画尽意在也”；论述了它们和绘画的因果关系：“守其神，专其一”，才能“合造化之功”；“意存笔先”，才能“画尽意在”。他强调“夫用界笔直尺，是死画也；守其神，专其一，是真画也。死画满壁，曷如污墁；真画一划，见其生气”。“死画”和“真画”的区别在于：是否守住主体的“神”，专注于绘画的“一”，“真画”的每一笔都是充满生气的。张彦远进一步指出，“运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣”。自以为画，则下笔拘泥，斤斤于技巧；意不在于画，则天机自运，妙造自然，“不滞于手，不凝于心，不知然而然”。用石涛的话解释，就是“以我襟含气度，不在山川林木之内，其精神驾驭于山川林木之外。随笔一落，随意一发，自成天蒙。处处通情，处处醒透，处处脱尘而生活，自脱天地牢笼之手，归于自然矣”（[清]石涛《大涤子题画诗跋》）。张彦远夸赞“张吴之妙，笔才一二，象已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”（卷二《论顾陆张吴用笔》）。笔不周而意周，就是



笔断意连，气脉不断。张彦远对“气”、“神”、“意”内涵的深入揭示，标志着初、盛唐发扬光大了的中国绘画精细描绘、形神兼备的传统，受到重神尚意文人审美的冲击。

中国画的水墨是一种具有极大概括力的艺术语言，中国画家对水墨的发现和利用，与中国人对宇宙本体——“道”的认识有关，水墨“将中国绘画的美学品格和意蕴充分展现出来了，将老庄美学和《易传》美学所提示的深层的宇宙境界和情调充分表现出来了”①。张彦远最早记载了中国画从骨法用笔向水墨晕章的转变：

> 夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹碌之彩；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而綷。是故运墨而五色具（卷二《论画体工用拓写》）。

自然万象中有阴阳二气和玄化无言的“道”在运行，“道”是朴素的，但它蕴含着自然万象中错布的五色。自然万象的五色不必用丹、碌、铅粉、空青画出，水墨的颜色最接近“玄化无言”的“道”，因此蕴含着自然界的五色，所以“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣”。

由此，张彦远竭力称道自然的艺术，“自然”不是“形貌采章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密”，“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也，而成谨细”，“谨细”不是“精”，是“精之为病”。可见，“自然”是与“谨细”背道而驰的。从此，平淡自然成为士大夫审美的主导倾向。张彦远把画分为“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨而细”五等：

> 自然者，为上品之上；神者，为上品之中；妙者，为上品之下；精者，为中品之上；谨而细者，为中品之中。（卷二《论画体工用拓写》）

中唐朱景玄《唐朝名画录》将画分为神、妙、能、逸四品，逸品聊附骥尾；北宋黄休复《益州名画录》则列逸、神、妙、能四格，把逸格从末品提升到首格。而观念的转变，并非从黄休复开始，恰恰是从张彦远开始，自然、神、妙、精诸等，已经蕴含了逸、神、妙、能四品的雏形。张彦远对自然的推崇，不仅继承了“道法自然”的道家思想，也是中唐以来禅宗思想在艺术领域的反映。

① 樊波：《中国书画美学史纲》，长春：吉林美术出版社 1998 年版，第 330、331 页。



3.《历代名画记》记录的画史

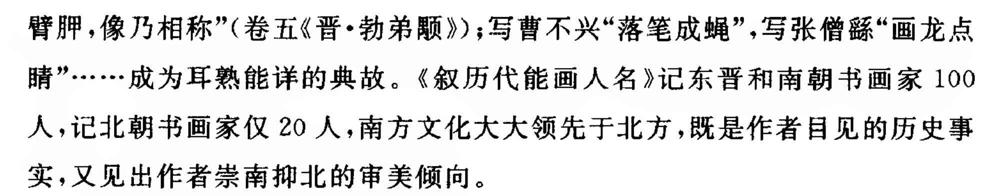
《历代名画记》作为画史，其历史演变的脉络不是在作者理性的阐释之中，而是在作者对画家和作品形象的描述之中自然体现出来的。通读四至十卷史传部分和《论画山水树石》，不难理出上古至中古中国绘画历史演变的脉络。

张彦远对顾恺之充满景仰之情，笔下洋洋洒洒，浓墨铺写。他认为“遍观众画，唯顾生画古贤得其妙理，对之令人终日不倦。凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智……所谓画之道也”。“凝神遐想”，指审美主体精神高度集中，想象异常活跃；“妙悟自然”直通老子的“玄鉴”和宗炳的“澄怀味象”；“物我两忘，离形去智”指审美主、客体融合无间，超越了理性的思考，直通庄子的“心斋”、“坐忘”。谢赫《画品》认为顾恺之“格体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实”。张彦远罗列前说为顾恺之翻案：

> 李嗣真云：顾生天才杰出，独立亡偶，何区区荀、卫，而可滥居篇首，不兴又处顾上，谢评甚不当也。顾生思侔造化，得妙物于神会，足使陆生失步，荀侯绝倒。以顾之才流，岂合甄于品汇，列于下品，尤所未安。今顾、陆请同居上品。姚最云：顾公之美，独擅往策。荀、卫、曹、张，方之蔑然。如负日月，似得神明。慨抱玉之徒勤，悲曲高而绝唱。分庭抗礼，未见其人。谢云声过其实，可为于邑。张怀瓘云：顾公运思精微，襟灵莫测。虽寄迹翰墨，其神气飘然，在烟霄之上，不可以图画间求。象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙亡方，以顾为最。喻之书，则顾、陆比之钟张，僧繇比之逸少，俱为古今之独绝。岂可以品第拘？谢氏黜顾，未为定鉴（卷五《晋·顾恺之》）。

张彦远对顾恺之的推重，实际上是对魏晋南方士文化的肯定，透露出晚唐艺术审美从盛唐对魏晋审美的否定转为上续魏晋审美，发生了重大的转变。

张彦远对魏晋士子的热情，不独见于顾恺之。他写王羲之“幼而岐嶷……书画过目便能”，写活了少年聪慧的王羲之（卷五《晋·王廙》）；他写戴逵钻研艺事，“曾造无量寿木像……潜坐帏中，密听众论。所听褒贬，辄加详研。积思三年，刻像乃成”（卷五《晋·戴逵》）；写戴颙卓有识见，“宋太子铸丈六金像于瓦棺寺，像成而恨面瘦，工人不能理，乃迎颙问之。曰：‘非面瘦，乃臂胛肥。’既虑减



臂胛，像乃相称”（卷五《晋·勃弟颙》）；写曹不兴“落笔成蝇”，写张僧繇“画龙点睛”……成为耳熟能详的典故。《叙历代能画人名》记东晋和南朝书画家 100 人，记北朝书画家仅 20 人，南方文化大大领先于北方，既是作者目见的历史事实，又见出作者崇南抑北的审美倾向。

张彦远将唐朝画家分为两章叙述，一方面因本朝画家人数众多，一方面更因为：开、天前后，社会生活发生了剧烈变化，艺术审美也随之剧变。初唐二阎热衷表现重大的政治题材，盛唐吴道子将毕生精力倾注于最能表现大唐气象的公共艺术——壁画，正是唐人建功立业思想在艺术领域的表现。张彦远浓墨铺写的另一个画家便是吴道子。他认为吴道子“古今独步，前不见顾、陆，后无来者”，并以吴道子画、裴旻剑、张旭书为例，得出“书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也”的结论（卷九《唐朝上·吴道玄》）。张彦远推崇吴道子，是对盛唐书画意、气充盈的肯定。张彦远敏锐地察觉到了从王维开始中国画出现的审美转折，以王维为唐代下篇第一人。“（王维）破墨山水，笔迹劲爽”，“（张璪）画八幅山水幛，在长安平原里，破墨未了……此幛最见张用思处”，“（王默）醉后以头髻取墨，抵于绢画”（卷十《唐朝下·王维》）。张璪善以墨之浓淡，表现山水的氤氲变化，画面咫尺重深，正是“破墨”取得的效果。王默在破墨的基础上创“泼墨”——把墨液倾倒在绢素上，“或笑或饮，脚蹙手抹，染成风雨，宛若神明”（[唐]朱景玄《唐朝名画录》）。张彦远最早记载了唐代画家的水墨探索和山水画的审美演变。

《历代名画记》史传占全书大半。除 372 位画家传记外，还辑入许多散佚的古代画论，如顾恺之《魏晋胜流画赞》、《论画》、《画云台山记》，孙畅之《述画》，宗炳《画山水序》，王微《叙画》，谢赫《画品》，姚最《续画品》，彦悰《后画录》，李嗣真《续画品录》，张怀瓘《画断》，窦蒙《画拾遗录》等，均赖《历代名画记》流传。唐张璪著《绘境》一书，早已亡佚，其“外师造化、中得心源”八字，高度概括了艺术创作既非纯客观写实、又非冥想臆造，而是主观情感和客观事物相互作用、造化自然与艺术家人格精神融为一体的真谛，被画家奉为金科玉律，也赖《历代名画记》而流传。

4.《历代名画记》的历史意义和时代局限

艺术理论家的价值，在于敏锐地把握时代艺术审美演变的脉搏，对艺术发

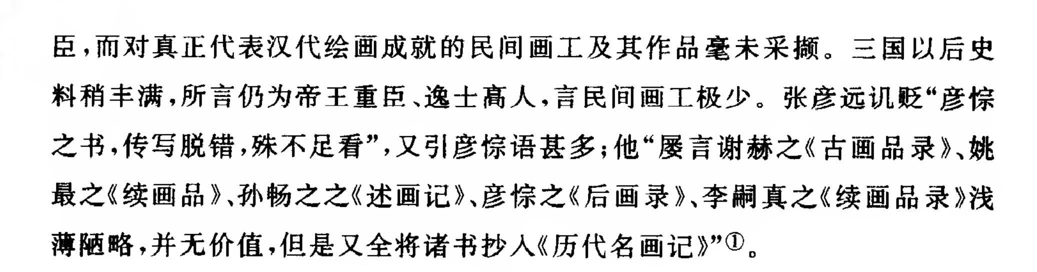
展的趋势作出高屋建瓴的预见。《历代名画记》勾勒出唐会昌以前绘画的历史，探讨了“气”、“神”、“意”、“自然”等审美范畴以及“一笔书”、“一笔画”、“书画用笔同法”等一系列重大的理论命题。这一系列命题，成为晚唐以后中国半部绘画史上理论探讨的焦点。《历代名画记》领潮流之先，敏锐地洞察时代审美的转换，不失时机地预示绘画走向，文人画运动的序幕从此拉开，重神尚意的文人画逐渐统领中国画坛大半壁江山。

《历代名画记》把史实的叙述与评论水乳交融地糅合在一起，既重视觉感受，更重视人文精神。七卷史传，没有采取面面俱到、平板客观的传记写法，而是在极为有限的篇幅里，以人物的语言、行动、细节，刻画人物的艺术个性，一扫史书易生的刻板冷漠，其语言简练，隽永传神，鲜活生动，作者亲见、当时传闻与史料并重，夹叙夹议，史识自然托出，使这七卷兼具史料价值、史学价值甚至文学价值。如果说《画品》以画艺评人，作者与所评对象保持情感距离，笔下人物呈片状；《历代名画记》则作者与对象情感混融，笔下人物有血有肉，立体起来。惜墨如金时，像《世说新语》；泼墨如水时，又像《史记》笔法。从这一角度说，《历代名画记》可称画史中“史家之绝唱”（鲁迅评《史记》语）。①

《历代名画记》的时代局限也是明显的。从篇章结构看，《叙自古跋尾押署》只具人名年月，没有史学意义；《叙古今公私印记》只记印章内容，与具体绘画割裂；《记两京外州寺观画壁》仅记壁画地点、绘者、绘题，不作品评，未免单薄，只录两京画壁，外州画壁只提甘露寺一处，未免虚而不实；《述古之秘画珍图》只记画名，缺少作者和作品的详细介绍；《论装背裱轴》又将装裱纳入画史。张彦远想囊括绘画艺术的所有方面，却使第三卷成为零星资料的汇集，与全书体例明显不合。《叙历代能画人名》一篇，只列姓名，形同目录，位于第一卷，不伦不类。黄苗子等点校时，将其移于小传之前，方见眉目，内容仍见重出。从采撷资料看，由于作者立场的偏颇和历史的局限，三国以前，史料十分单薄，原始彩陶、先秦青铜等，作者无由得见；只记汉代赵岐、刘褒、蔡邕、张衡几位重

---

① ［唐］张彦远：《历代名画记》，为《文渊阁四库全书·子部·艺术类》、《四库全书子部精要》中册、《四库全书存目丛书》、《丛书集成新编》等收入。点校本和注释本有：秦仲文、黄苗子点校：《历代名画记》，北京：人民美术出版社 1963 年版；俞剑华：《〈历代名画记〉注释》，上海：上海人民美术出版社 1964 年版；承载：《〈历代名画记〉全译》，贵阳：贵州人民出版社 1999 年版等。



臣，而对真正代表汉代绘画成就的民间画工及其作品毫未采撷。三国以后史料稍丰满，所言仍为帝王重臣、逸士高人，言民间画工极少。张彦远讥贬“彦悰之书，传写脱错，殊不足看”，又引彦悰语甚多；他“屡言谢赫之《古画品录》、姚最之《续画品》、孙畅之之《述画记》、彦悰之《后画录》、李嗣真之《续画品录》浅薄陋略，并无价值，但是又全将诸书抄入《历代名画记》”①。

（三）其他

初唐裴孝源撰《贞观公私画录》一卷（又名《贞观公私画史》），录贞观以前画家 55 人、存世名画 290 幅、佛寺壁画 47 处，是现存最早的绘画著录书。

《山水松石格》约 500 字，传为梁元帝所作。其开首云：“夫天地之名，造化为灵。设奇巧之体势，写山川之纵横。或格高而思迈，信笔妙而墨精。”谢赫“六法”未言及“墨”，此文不仅言“墨精”，而且言“或难合于破墨，体向异于丹青”，言水墨技巧；言“高墨犹绿，下墨犹赧”，是言墨分五彩了。② 此文所言，远远超出了梁代绘画实践，而与晚唐五代绘画实践同步。又北宋韩拙《山水纯全集》已引此文，可见此文当为晚唐五代人托名之作。俞剑华将此文列入“梁之画论”③，不敢信。徐复观从今本中有“由是设粉壁，运神情”、“隐隐半壁，高潜入冥”之语，推论“此篇之时代，犹是以壁画为主”，“此篇乃唐季的产物，当无大错”④。

唐代画论还有：王维《山水诀》和《山水论》、李嗣真《续画品录》（又名《画后品》）、彦悰《后画录》等，其真伪尚存争议。

二、书法论著

唐太宗李世民于政务之余，酷爱书法，亲自撰写书论，推进了书法理论研究的深入。如果说贞观书论侧重于对笔法和结体的探讨，那么，武后时期，李

① 俞剑华编：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社 1957 年版，第 388 页。

② 《山水松石格》，见黄宾虹、邓实编：《美术丛书》第九辑，北京：古籍出版社 1996 年版，三集。

③ 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社 1984 年版。

④ 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社 2001 年版，第 184 页。

嗣真《书后品》、孙过庭《书谱》则已转向书法批评和创作规律的总结。李嗣真率先提出书法分品，孙过庭《书谱》和盛唐张怀瓘《书断》代表了唐代书法论著的最高成就。

（一）初唐书论

初唐李世民作为人君，强调书法“惟在求其骨力”（《论书》），以弘扬至大至刚的儒家精神。他以战阵喻笔阵，领悟出书道中“以吾弱对其强，以吾强对其弱”（《论书》）的形式规律。他同样重视书法的欣赏功能，称赞王羲之书法“烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直”，“玩之不觉为倦，览之莫识其端”（《王羲之传论》），诏令将《兰亭序》带入昭陵，造成初唐书风以二王为尚。由此，他提出书法要“尽善尽美”（《王羲之传论》）。

李世民作为书家，从自身创作体会出发，认为“欲书之时，当收视反听，绝虑凝神”（《笔法诀》），有“冲和之气”，创作才能进入“思与神会，同乎自然，不知所以然而然”（《指意》）的境界，可见他受道家思想影响的一面和对创作主体虚其心胸重要性的认识。①

在初唐政教空气的左右下，欧阳询《三十六法》、虞世南《笔髓论》、褚遂良《右军书目》等，莫不表现出对书法法度的重视。可以说，盛唐尚法的书风，其理论铺垫在初唐。

武后时，书家孙过庭所著《书谱》凡 4600 余言，总结了汉魏以来书法名家的书风和书法源流，肯定了王羲之在书法史上的地位，阐述了各体书法用笔、结字与谋篇布局的要领，被后人引为准则。孙过庭将自著名为“谱”，本身就有提供范式的意思。②

《书谱》中，孙过庭继承孔子“依于仁、志于道、游于艺”的思想，认为修、齐、治、平与游戏翰墨有主有次，“君子立身，务修其本”，本正了，翰墨才能长进。他还以孝亲为标准，指责王献之“自称胜父”。他提倡“违而不犯，和而不同”的

① ［唐］李世民：《论书》、《王羲之传论》、《笔法诀》、《指意》，转引自华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社 1979 年版，第 117—122 页。

② ［唐］孙过庭《书谱》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》，为金沛霖主编《四库全书子部精要》中册收入。



美，反映了他合于伦理的人格和儒家中庸的艺术观。这是初唐艺术为政教服务的主导风气在书坛的反响。

《书谱》中，孙过庭对书法独特的审美进行了多方探讨。他指出书法是超越实用、具备独立审美精神的艺术，能"达其性情，形其哀乐"。他把真、草两种书体的不同归纳作"真以点划为形质，使转为情性；草以点划为情性，使转为形质"，真书也要写出使转、映带，也要见出情性；草书也要注意点划呼应，点划之于真书的重要性，正如使转之于草书的重要性。他以王羲之写真、行二体为例，"写《乐毅》则情多怫郁，书《画赞》则意涉瑰奇，《黄庭经》则怡怿虚无，《太师箴》又纵横争折"①，创造主体心境不同，所书便表现出不同的审美情趣。在初唐艺术为政教服务的主导风气下，在化王字之潇洒流丽为端整清峻的初唐书风中，孙过庭强调书法的表情功能和审美价值，自有其特殊意义。

《书谱》中，孙过庭"通会"和"人书俱老"的观点值得重视。"通会"，或作"兼通"，"苟知其术，适可兼通。心不厌精，手不忘熟。若运用尽于精熟，规矩谙于胸襟，自然容与徘徊，意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞。亦犹弘羊之心，豫乎无际；庖丁之目，不见全牛"，指主体精神和技法的融通。主体精神和技法融通了，无过无不及，也就达到了中和。为进入"通会"的境界，作者提出要做到"五合"，避免"五乖"：

> 神怡务闲，一合也；感惠徇知，二合也；时和气润，三合也；纸墨相发，四合也；偶然欲书，五合也。心遽体留，一乖也；意违势屈，二乖也；风燥日炎，三乖也；纸墨不称，四乖也；情怠手阑，五乖也。乖合之际，优劣互差。得时不如得器，得器不如得志。若五乖同萃，思遏乎蒙；五合交臻，神融笔畅。畅无不适，蒙无所从。

心境平和，心有所感，环境和顺，用具合称，灵感骤来，得之于心而应之于手，就进入了"通会"的境界。也就是说，创作时要有中庸平和的心境，"志气和平，不激不厉"，对技法要"运用尽于精熟"，还要构思在前，"意先笔后"，主客观各方面的条件都调停得当了，才能达到中和境界。只有"通会"，才能从心所欲而不

① 《乐毅》、《黄庭经》、《画赞》、《太师箴》传为王羲之书小楷。

逾矩，也就是“人书俱老”，“初谓未及，中则过之，后乃通会。通会之际，人书俱老”。从“通会”的审美观出发，《书谱》不强求书风一致，而主张“绛树青琴，殊姿共艳；隋珠和璧，异质同妍”，以“质”为体，以“妍”为用，不同的书风能传达不同的美感。

《书谱》把书法形象上升到审美意象：

> 观夫悬针垂露之异、奔雷坠石之奇、鸿飞兽骇之姿、鸾舞蛇惊之态、绝岸颓峰之势、临危据槁之形，或重若崩云，或轻如蝉翼，导之则泉注，顿之则山安，纤纤乎似初月之出天崖，落落乎犹众星之列河汉。同自然之妙有，非力运之能成。

笔下形象来自造化的启迪，点与线体现的，是生机勃勃的、运动着的自然，是蕴含着自然万象的生动意象。“同自然之妙有，非力运之能成”不仅是同自然万象之妙有，而且是同主体天性之妙有，人力造作的书法，是不能与天机自露的书法相提并论的。孙过庭的书法美学思想，隐含着中国人天人合一的宇宙观。①

孙过庭以前，书论接近语录式的简单品评；孙过庭自觉建立起纯粹的书法理论，《书谱》理论的系统和全面，超越了前人，标志着初唐书法理论体系的完成，成为唐代书法理论多元发展的前导。其文辞兼得词藻、气势。传世《书谱》是否为全文，史存争议。包世臣认为传世《书谱》仅仅是序，近人朱建新则提出《书谱》是全文。对孙过庭的名字和籍贯，也存争议②。而孙过庭《书谱》中写有“吴郡孙过庭撰”，故当以孙过庭自书姓名、籍贯为准。孙过庭还著有《运笔论》，已佚。孙过庭善行草，“唐草得二王法，无出其右”（[宋]米芾《书史》），《书谱》写得参差错落，妙趣横生，后人用作习草范本。只是通篇布局有雷同之感，缺少节奏变化，后人讥为“千纸一类，一字万同”（[唐]窦臮《述书赋》）。

李嗣真《书后品》记书家 82 人，各有叙录，有评有赞。在九品“上上品”之

① [唐]孙过庭：《书谱》，为[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》、金沛霖主编：《四库全书子部精要》收入。

② 《书谱》，见朱建新：《孙过庭〈书谱〉笺证》，上海：上海古籍出版社 1982 年版；冯亦吾：《〈书谱〉解说》，北京：国际文化出版公司 1992 年版；杨泽：《〈书谱〉评注》，天津：天津人民美术出版社 2000 年版。



上，更列“逸品”，含李斯、张芝、钟繇、王羲之、王献之五位书家，其品评局限于技巧、法度和形神兼备方面，并未涉及人品，却开书法史上以“逸品”评书的先河。李嗣真敏锐地觉察到盛唐书风任才而运的时代趋向，提出“古之学者皆有师法，今之学者但任胸怀”的观点。从此，书法中的主体精神被格外强调，客观上为尚意的宋人书法作了理论的铺垫。①

（二）盛唐书论

开元间海陵（今江苏泰州）人张怀瓘，是盛唐最有影响的书论家，其书法论著甚丰，如《书断》三卷、《书估》一卷、《书议》一卷、《六体书论》一卷及《文字论》、《评书药石论》、《论用笔十法》等，其中最重要的是书法批评专著《书断》。

《书断》由序、评断对象和评断组成。

序言中，张怀瓘提出“文之为用，必假乎书。书之为征，期合乎道。故能发挥文者，莫近乎书……及夫身处一方，含情万里，摽拔志气，黼藻情灵。披封睹迹，欣如会面。又可乐也”，总结了书法多方面的功能。“文之为用，必假乎书”说书法能达意，“书之为征，期合乎道”说书法能载道，“含情万里，摽拔志气，黼藻情灵”说书法能传达情感，增长志气，陶冶性灵，能使欣赏者“披封睹迹，欣如会面”，是书法最为重要的功能。

上卷列古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书十体，各叙源流，并系以赞，卷末总论一篇。中、下卷分“神、妙、能”三品，每品各以体分，以时代为次，写 230 人小传，卷末对书家作总体评价。书家在数品、诸体中重复出现，实际写 86 人。如蔡邕八分、飞白为神品，大、小篆与隶书为妙品；欧阳询隶书、行书、飞白、草书为妙品，大、小篆为能品；王羲之隶书、行书、章草、飞白、草书均入神品，八分为妙品。

张怀瓘赞扬“飘风骤雨，雷怒霆激，呼吁可骇”的草书风格，提倡张扬激厉的美，与盛唐时代精神相应。他将王子敬飞白列为“神品”，说他“尔其雄武神纵，灵姿秀出，臧武仲之智、卞庄子之勇。或大鹏抟风、长鲸喷浪、悬崖坠石、惊

① ［唐］李嗣真：《书后品》，见［唐］张彦远：《法书要录》卷三，为［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》收入。

电遗光。察其所由，则意逸乎笔，未见其止。盖欲夺龙蛇之飞动，掩钟、张之神气。惜其阳秋尚富，纵逸不羁，天骨未全，有时而琐"；将嵇康草书列入"妙品"，说他"妙于草制。观其体势，得之自然，意不在乎笔墨。若高逸之士，虽在布衣，有傲然之色。故知临不测之水，使人神清；登万仞之岩，自然意远"；将褚遂良隶、行、草书列入"妙品"，说他"少则服膺虞监，长则祖述右军，真书甚得其媚趣。若瑶台青璅，窅映春林，美人婵娟，似不任乎罗绮"；将东汉张超章草列为"能品"，说他"工章草，擅名一时。字势甚峻，亦犹楚共王用刑失节，不合其宜"。张怀瓘将人物品藻的方法引入书品，开创了中国书法批评以人品为第一的特色。如果说孙过庭的书法审美观与初唐书坛唯政教是举的清峻书风合拍，张怀瓘的书论则应合了盛唐的时代精神，与"颠张狂素"的书风同步。史家评其"征引繁博，颇多佚文，其评论亦极有斟酌"（余绍宋《书画书录解题》）。

《书议》一卷，评四体各家等第，兼论各体作法，其"囊括万殊，裁成一相"的命题，高度总结了艺术创作的典型性，发人未发。张怀瓘一反初唐人唯王字是举的流风，对王羲之草书持低调，"逸少草有女郎才，无丈夫气"，"得重名者，以真、行故也"，言之成理，"为历来评书家所不敢出"（余绍宋《书画书录解题》）。他如《文字论》"深识书者，惟观神采，不见字形"、"从心者为上，从眼者为下"对神和意的强调、《书估》"先其天性，后其学习"、"以风骨神气者居上，妍美功用者居下"对天性的强调等等，都见出张怀瓘高明的见识。[①]

《述书赋》由窦臮撰文，其兄窦蒙作注。它以史为线，收上古至盛唐书家198人小传并作评论，表现出自觉的治史意识。其《印记》一章，画印章于著录之下，开印谱先河，为后世书画著录书效法。全篇7460字，注万余字，洋洋洒洒，气势冲畅，铺陈华丽，亦可作为赋体文学作品阅读。[②]

（三）晚唐书论集录

董其昌说："唐人始专以法为蹊径"（[明]董其昌《画禅室随笔》）。盛唐对

① [唐]张怀瓘：《书断》，见[唐]张彦远：《法书要录》卷七至卷九；张怀瓘：《书估》、《书议》、《文字论》、《六体书论》等，见[唐]张彦远：《法书要录》卷四，均收录于[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② [唐]窦臮、窦蒙：《述书赋》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。



书法法度的重视，导致晚唐书论集录的出现。张彦远辑《法书要录》十卷凡34篇，汇编历代诸家书论，选编精审而有识见。韦续《墨薮》集前人论书短篇凡21篇。① 书论汇编看似缺少自身的理论体系，其实，选编者眼光识见尽在其中。赖此汇编，前人零散的书论才没有亡佚。

三、乐舞论著

隋唐时期，出现了不少音乐论著。《隋书·经籍志》列有音乐专著42部142卷，多为隋代著作；《唐书·艺文志》列有音乐专著38部257卷，武则天敕编《乐书要录》，可惜多已亡佚。《隋书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、杜佑《通典·乐典》等，保存了一些音乐资料。

天宝乱后，崔令钦流寓江南，追忆教坊佚闻琐事，著《教坊记》，记零星片断的教坊轶事，录教坊曲名324个，是研究唐代俗乐的宝贵资料。晚唐，段安节据"耳目所接"写成《乐府杂录》，记载开元以后乐部、乐器、乐曲、乐人事迹和管理制度，其中乐部有：雅乐部、云韶乐、清乐部、鼓吹部、驱傩部、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部共九部，然后记述歌、舞、俳优、乐器、乐曲、傀儡子，考证源流，兼及人物佚事，所附《别乐识五音轮二十八调图》记录了唐代所用的乐律宫调。它与《教坊记》衔接，成为研究唐代乐舞的重要资料。②

---

① ［唐］张彦远：《法书要录》、韦续《墨薮》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；为金沛霖主编：《四库全书子部精要》（中册）收入。又洪丕谟点校：《法书要录》，上海：上海书画出版社1986年版。

② ［唐］崔令钦：《教坊记》、段安节：《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社1959年版。



第六章　文风蔚然 雅俗并进
——五代两宋艺术

五代十国战乱频起，王朝更迭，偏安一隅的南唐、西蜀经济相对稳定，艺术发展的脚步没有停顿，特别是山水画和花鸟画，谱写出中国绘画史上具有开创意义的篇章，成为宋代绘画高峰的前奏。然而，偏安小朝廷充塞着醉生梦死、粉饰太平的靡靡之音，除李后主之词以血写成以外，论势壮，五代艺术的是不如唐代了。

赵匡胤建宋伊始，聚文官大修类书，令武官马放南山，同时，张扬儒家的礼、仁、勤、勉。也就是说，宋初重又确立了儒家思想的正统地位，并以重文轻武为基本国策。大批出身寒门的士子通过科举走上仕途，我国产生了真正意义的士大夫阶层，欧阳修、王安石等，身兼政界要员和学坛盟主双重身份，其社会地位之高，不仅前朝文人难以比肩，后世文人也难望其项背。一大批文化修养、艺术造诣极高的士大夫涉足艺术领域，使北宋前期艺术大胆创新，格调很高，蔡襄的书法、欧阳修的诗文、郭熙的山水画成为宋代士大夫文化的第一个高峰。以至外国历史学家评论，“宋朝的文化是中国人天才最成熟的表现”，“几乎每一位有教养的中国人，既是一位艺术家，也是一位哲学家”①。只有在士大夫政治地位空前提高的北宋，文人艺术思潮才能够突破政教传统，推衍而出。

宋初延设翰林图画院，集天下画士，授予官职，优加禄养，为院体画的兴盛提供了优裕的条件。宋代皇帝多擅画，仁宗擅画佛、马，钦宗擅画人物，徽宗能书善画又精于收藏，高宗人物、山水、竹木皆能。其中徽宗艺术造诣最高，宣和时画院最盛。靖康之难后，高宗恢复了翰林图画院，历孝、光、宁、理宗，画院未衰。两宋院体花鸟画精深博约，旷邈幽深，在院画中成就最高；北宋，院体山水

① 〔美〕威尔·杜兰著：《世界文明史》，北京：东方出版社 1999 年版，第 897、855 页。



画以复古为主要倾向；南宋，院画家眼见山河破碎，转而追求刚猛强硬的画风。院画从宫廷趣味转向文人趣味，从政治题材转向山水、花鸟，却并不如滕固所言是“文人画”。这个问题将在第八章讨论。院画成为宋代绘画的主流，其成就和画风的变化，正可反映出宋代政治局势和社会思潮的变化。

宋代造物艺术，一洗唐代的饱满华丽、生机勃发，代之以温和隽雅、工整秀丽，造物艺术的民族气派真正形成。官窑瓷器糅合了宫廷的、文人的审美，民窑瓷器则突出地表现了民间趣味。实用品与观赏品在制作之初便被自觉分野，从此形成了工艺美术品的两大类别——实用工艺品和特种工艺品。缂丝等纯供欣赏的工艺品出现在宋代，中国书画对造物艺术的强大干预，宋代始发先声。

随着城市经济的繁荣，市民文艺如火如荼地发展起来。民间讲唱、风俗绘画、宗教石窟、寺庙雕塑乃至于造物等方方面面，突出地显示着新兴市民的审美，市民文艺的盛况，在北宋孟元老《东京梦华录》、南宋灌园耐得翁《都城纪胜》和西湖老人《西湖老人繁盛录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》五种宋人笔记中，有十分生动、具体、详尽的描述。反映新兴市民生活的风俗绘画，蔚为大观；宋、金古剧和南戏，分别成为元杂剧和明传奇的前奏。

概言之，宋代是我国封建社会的崇文盛世，民族艺术全面复兴并且升华到一个前所未及的境界。但是，宋代外患频繁，统治者“守内虚外”的政策，导致民族气质日渐文弱。艺术不再延续唐代艺术“成教化，助人伦”的主旋律，转而注重审美愉悦；磅礴的气势和炽热的情感、肥满的造型和绚丽的色彩也随之消遁，转向主体心境意趣的细致表现。宋代艺术有中年人的睿智和冷静，却没有了少年时代的野性和青年时代的豪迈。宋画大家蔚起，“画法莫备于宋”（[清]王原祁《麓台画跋》）；山水画有北宋三大家和南宋四大家，人物画有李公麟，花鸟画有崔白，壮美的山水画与优美的山水画、精致优雅的院画与以形写神的文人画、青绿富丽和淡墨轻岚、水墨苍劲，精细入微的审美与离形得似的审美在同一时代交替出现。宋书开尚意新风；宋瓷冲淡静敛，堪称一代风神；宋诗思虑深沉，好为议论，由此也失去了唐诗的兴象天然；宋词摹情细腻，意境尖新，由此也失去了唐诗的阔大胸襟；宋文淡泊而含蓄，平易而隽永，唐宋八大家中，五家是宋人。封建社会前期艺术的壮美淡化乃至消失，代之以含蓄和谐、淡泊

宁静、萧散简远、精致细密。前者起主导作用的哲学基础是儒学，后者起主导作用的哲学基础是道、禅、释。在时代总的艺术基调之下，市民的、宫廷的、文人的、宗教的艺术，交替影响，分流共存，文人和市民的审美成为社会主要的审美形态。绘画在这一时期开宗立派，开创了中国绘画的形式语言和审美风范。宋代以前任何一个历史时期，未如宋代艺术如此文风蔚然，雅俗并进。如果说唐代还没有来得及将外来文化与本土文化完全融合，艺术还带有胡气的话，那么，宋代出现了本土艺术的全面复兴，中国的古典艺术，于宋代全面成熟。

两宋时期，契丹族建立的辽、党项族建立的西夏、女真族建立的金政权先后崛起，西藏有吐蕃政权，西南有大理政权。少数民族政权努力学习汉文化，他们的艺术创造，成为我国艺术史上的重要一笔。

第一节　山水格法　百代标程

从某种意义说，中国的山水画是超现实的，它比人物画更擅长传达人的主体精神，不是再现实境，而是因心造境。它为文人在现实生活和理想世界之间架起桥梁，成为文人在入世中求出世的手段。五代，国家危难，百姓流离，“时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境”①，人的心境意绪成了士大夫艺术的主题。画家以山水为意象符号，努力探索表现山水质感与结构的“皴法”，以表达对宇宙人生的感受。水墨山水画突破了隋代以来空勾填色的画法，有笔有墨成为画家的自觉追求，出现了北方荆（浩）、关（仝）和南方董（源）、巨（然）两大山水画派。继起者有李成、范宽，与关仝被公认为北方山水画三大家，“画山水唯营丘李成、长安关仝、华原范宽……三家鼎峙，百代标程”（[宋]郭若虚《图画见闻志》）②。李成、范宽已入北宋，他们的画法，为郭熙集其大成，至此，中国山水画进入了全面发展的高峰时期。水墨山水画突出地具备象征性，五代北宋极具写实精神的水墨山水画，也并非是对一山一石的忠实描摹，而是高度概括，整体描绘，以一瞬表现自然山水的永恒，主体在山水画的

---

① 李泽厚：《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第254页。

② 李泽厚作“三家鼎峙百代，标程前古”，断句错。见《美的历程》，北京：文物出版社1989年版，第167页。

创作和欣赏中获得现实生活中无法获得的自由，从而复归自然。画史上所谓"宋人格法"，正是指这一时期写实与写心并重、气格与法度兼存的水墨山水画。

一、荆、关、董、巨

以荆浩为代表的北方山水画家，长于以全景构图描绘北方高山大川、层峦峭壁、长松巨木。荆浩因隐居太行山洪谷，自号洪谷子，成年已入五代。他"善为云中山顶，四面峻厚"（[宋]韩拙《山水纯全集》），自云"吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体"（[宋]郭若虚《图画见闻志》卷二），绢本《匡庐图》（图六一一1，藏台北故宫博物院）描绘江西庐山一带景色：主山巍峨，群峰簇立，悬崖峭壁，飞瀑如挂，气势宏大，结构谨严，有钩有皴，多用笔而少墨染。



图六一一1：[五代]荆浩《匡庐图》

关仝比荆浩笔墨更见概括，"笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长"（[宋]御制《宣和画谱》）。传世《关山行旅图》（藏台北故宫博物院）巨峰兀立，气势雄壮，正表现出他"石体坚凝，杂木丰茂"（[宋]郭若

虚《图画见闻志·论三家山水》)的个性风貌，画风粗重而少深秀。



图六——2：[五代]董源《潇湘图》

以南唐董源为代表的南方山水画家，长于以长卷横向铺陈，表现江南丘坡连绵、洲汀掩映的平远景色。董源画山水不为奇峭之笔。他发明了状如纻麻披挂的皴法，以表现土山土丘，人称"披麻皴"。董源创造的披麻皴法，有创立江南山水图式的典型意义，后世"皴法如荷叶、解索、斧劈、卷云、雨点、破网、折带、乱柴、鬼面、米点诸法，皆从麻皮皴化来"([清]方熏《山静居画论》)。米芾言："董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦。不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲拔，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩隐，一片江南也。"([宋]米芾《画史》)董源《夏山图》(藏上海博物馆)、《夏景山口待渡图》(藏辽宁省博物馆)与《潇湘图》(图六——2，藏故宫博物院)均为绢本水墨淡设色长卷，空濛秀润，《潇湘图》纯以披麻皴和点子皴表现江南洲渚，近处芦苇打破了水平构图，远处烟树迷蒙，渔舍隐现，给人烟云明

灭之感。汤垕《画鉴》称董源兼能着色山水。

董源学生僧巨然，也以淡墨轻岚画江南山水，《万壑松风图》(藏上海博物馆)云遮雾掩，苍苍茫茫，水墨浓淡，线条隐现其间。"(董源)及巨然画笔，皆宜远观。其用笔甚草草，近视几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境"([宋]沈括《梦溪笔谈》)。五代四家山水画，成为中国山水画发展史上的里程碑，董源的南方山水图式最得后人推崇，为元代以及明、清南方山水画家广为效法。

二、李成

李成(919—967)，字咸熙，唐朝宗室，祖父时，举家避乱至营丘(今山东淄博市北)，遂为营丘人氏，人称"李营丘"。其"祖、父皆以儒学吏事闻于时"，李成"能以儒道自业，善属文，气调不凡，而磊落有大志"([宋]郭若虚《图画见闻志》)。唐朝的灭亡使他家道中落，于是李成"放意于诗酒之间，又寓兴于画"([宋]御制《宣和画谱》)，醉死客舍时，年仅49岁。



图六一二：[宋]李成《读碑窠石图》

李成继承荆浩、关仝的北方山水画风。以平远构图描绘平原加丘陵的齐鲁风光。他往往先以淡墨堆积，

然后用焦墨、浓墨分出畦径远近，造出“气象萧疏，烟林清旷”的寒林平远景象。他惜墨如金，长于勾勒而少于皴擦，平远构图和淡而润的用墨方法，使李成作品“文”而“润”，气氛清凉落寞，贴切地传达出在野士大夫清高、孤傲的心境。《圣朝名画评》说他“思清格老，古无其人”，将他的作品列为“神品”；汤垕也认为“营丘李成山水，为古今第一”（[元]汤垕《画鉴》）。

李成画作传世甚少。米芾只见到李成真迹两本，“欲作无李论”（[宋]米芾《画史》）。绢本《读碑窠石图》（图六一二，藏日本大阪美术馆），是较为可信的李成传世作品。画面上，乱石土冈，背景空旷，山石用卷云皴，图中立一方石碑，碑前老者正在仰读碑文，碑侧有款“王晓人物，李成树石”。瑟瑟西风下，乱石古碑，气氛苍凉又不失刚劲峭拔、淡雅秀润。

三、范宽

范宽（？—约1026）一生落魄不拘世故，画史以为，其名或与其性情温厚有关，不可信。他“画山水始师李成，又师荆浩”（[元]夏文彦《图绘宝鉴》），终于悟出“前人之法未尝不近取诸物。吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师于物者，未若师诸心”，“于是舍其旧习，卜居于终南、太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡、风月阴霁，难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间。则千岩万壑，恍然如行山阴道中”（[宋]御制《宣和画谱》），终于脱去前人窠臼，自成一家。他好用全景式的高远构图，用粗笔、重墨、侧锋皴出山岩高峻，再用中锋雨点皴反复皴擦，有时拉长成括铁皴，长、短、阔、狭，互相交杂，造成“峰峦浑厚，势壮雄强”（[宋]郭若虚《图画见闻志》卷一《论三家山水》）的大山气象。他运笔“抢笔俱均，人屋皆质”。所谓“抢笔”，是指用笔由蹲而斜上急出，有沉厚的重量感。他用墨浓重深黑，善用积墨法，或以淡破浓，或以浓破淡，浑厚不失华滋，浓重中见空灵，有“石破天惊，元气淋漓”的美感（[宋]董逌《广川画跋》）。

范宽传世作品有：《溪山行旅图》、《雪景寒林图》、《临流独坐图》等。绢本《溪山行旅图》（图六一三，藏台北故宫博物院）是范宽传世之作中最为杰出的作品。画面全景构图，大山矗立，雄踞纸面，飞瀑如线，直泻而下。近景巨石嶙峋，山路上，一队旅人正艰难行进。山石边沿留出空白，突出了山的体积。雨

点皴加括铁皴，逼真地刻画出关陕一带山石铁打钢铸般的质感。米芾评，“范宽山水……山顶好作密林，自此趋枯老，水际作突兀大石，自此趋劲硬”（[宋]米芾《画史》），正与《溪山行旅图》所画契合。① 安岐记：



图六一三：[宋]范宽《溪山行旅图》

> 《雪景寒林图》，绢本，三拼大挂幅，长五尺七寸，阔四尺七寸三分，水墨雪景。其图群峰屏立，山势嵯峨；笔墨位置，苍润雄伟。山头遍作寒柯，通幅一无杂树。山石皆雨点皴为之，下作大树数重。结林深邃，后有村居，一人张门而望。其山腰萧寺、危径长桥、水口沙渍，皆得天真。（[清]安岐《墨缘汇观》）

元季黄公望的苍茫浑厚、王蒙的葱茏茂密、吴镇的深沉雄迈，都从范宽脱出；明代浙派、清初龚贤、现代李可染，也相当程度地接受了范宽山水画的影响。

刘道醇认为，“宋有天下为山水者，惟中正与成称绝，至今无及之者”，“李成之笔，近视如千里之远；范宽之笔，远望不离坐外。皆所谓造乎神也”（[宋]刘道醇《圣朝名画评》）。王诜比较李成、范宽，认为“李氏家法，墨润而笔精，烟岚轻动，如对面千

① 《雪景寒林图》先为北宋御府所藏，后流落民间，清初为天津安岐收藏。安岐死后，书贾辗转献给乾隆皇帝，存于圆明园。1860年英法联军火烧圆明园，此画被外国士兵拿到书肆拍卖，张翼重金买下，带回天津。“文化大革命”中，红卫兵从张氏后裔家中搜出此画，正欲焚烧，天津文物管理部门闻讯赶到，救出此画。



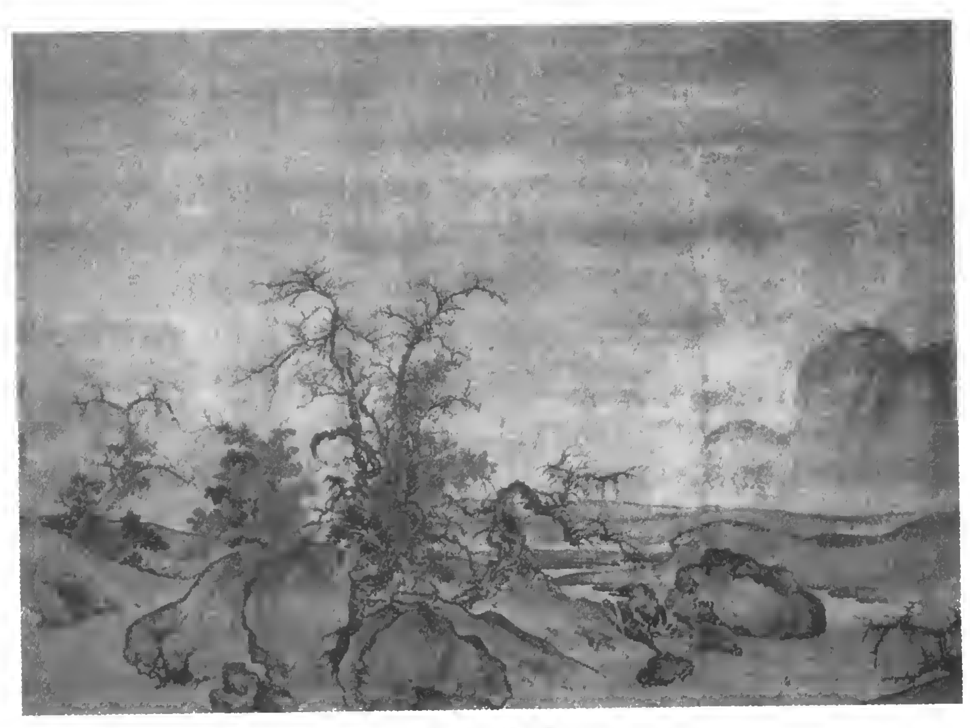
里，秀气可掬”；范宽之作“如面前真列，峰峦浑厚，气壮雄逸，笔力老健”，由此得出“此二画之迹，真一文一武也”的结论（[宋]韩拙《山水纯全集·论观画别识》）。汤垕比较董源、李成、范宽说，“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法”（[元]汤垕《画鉴》）。均为的论。

四、郭熙

郭熙，字淳夫，温县（今河南孟县东）人，活动于宋神宗熙宁、元丰时期，生卒不详。他“少从道家之学，吐故纳新，本游方外。家世无画学，盖天性得之。遂游艺于此以成名”（[宋]郭思《林泉高致·序》）。他师法李成“云头皴”、“蟹爪树”和淡墨色调，“虽复学慕营丘，亦能自放胸臆”，综合李成、范宽、董源等人山水画的长处，作品或清旷悠远，或幽深曲折，用墨淡润不失浑厚，运笔峭拔不失含蓄，成为李成弟子中最为杰出的画家。宋神宗熙宁元年（1068 年），郭熙画名“迄达神宗天听”，神宗降旨召其入京为翰林图画院艺学，而郭熙意在山水，“时以亲老乞归”，神宗不但不准其归田，反而擢其为画院待诏，旋又升其为翰林待诏直长，把秘阁所藏汉唐名画悉数取出，令郭熙鉴赏并评定品目。郭熙得以遍阅内府藏画，画艺大进，成为继李成、范宽之后的北宋山水画大家，北宋时就被誉为“今之世为独绝矣”（[宋]郭若虚《图画见闻志》）。明人将李成、郭熙相提并论：“李成、郭熙，并宋代名手，一时画院诸人，争效其法。”（[明]王穉登《跋〈溪山秋霁图卷〉》）

作为画院画家，郭熙既无心富贵，其山水画便不是表现宫廷富贵气象，而是把宫廷富贵气象化为士大夫的平淡娴雅。《早春图》（藏台湾故宫博物院）是郭熙传世画作中的代表作。近景画巨石层叠而上，中景画薄雾轻笼，右部山头为云雾所遮，正是郭熙所说的“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映断其脉则远矣”，以隐藏和含蓄画出了山水的高远；山腰泉水奔泻而下，左部山壑空旷，涧水环绕，山势主立而宾揖，正是郭熙所说的“山水，先理会大山，名为主峰。主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者。以其一境主之于此，故曰主峰。如君臣上下也”；前、中、后、左、右山石上有树，或直或弯，或立或倚，正是郭熙说的“林石，先理会大松，名为宗老。宗老既定，

方作以次杂巢、小卉、女萝、碎石。以其一山表之于此，故曰宗老。如君子小人也”（[宋]郭熙、郭思《林泉高致·画诀》）；桥木楼观点缀其间，不甚分明，正是郭熙说的“远山无皴，远水无波，远人无目，非无也，如无耳”（[宋]郭熙、郭思《林泉高致·山水训》）；画面山重水复，正是郭熙追求的“可游、可居”的境界。用墨既有李成的淡墨轻岚，又不乏范宽的深秀浑厚；运笔不像北派山水那样劲利，也不类南方山水那般圆润，而用含蓄的圆笔中锋，带湿皴出山石轮廓，再以侧锋作密集的卷曲之皴，人称“卷云皴”、“鬼面石”；画树以中锋勾勒瘦长主干，小枝略带侧锋，上仰如鹿角，下垂似鹰爪，人称“蟹爪郭熙”，再以淡墨轻染，表现烟岚轻发的山间早春景色。



图六一四：[宋]郭熙《窠石平远图》

郭熙创作生涯漫长，作画极丰。哲宗好古图，郭熙画被扔到退材所里，甚至用作抹布揩拭几案；徽宗朝，郭熙画重新受到重视，《宣和画谱》著录御府所藏郭熙画30幅。今传较为确切的郭熙画有：绢本《窠石平远图》（图六一四，藏

故宫博物院)、《关山春雪图》(藏台北故宫博物院)、《树石平远图》(藏美国大都会博物馆)等①。

第二节　五代两宋院体画评价

五代,偏安一隅的南唐和前后蜀创立了中国历史上最早的宫廷画院。"就五代画学之大势论,纵的以五代为一组,梁最盛;横的以十国为一组,南唐、前后蜀最盛"②。

一、南唐院画人物的杰出成就

南唐,宫廷画家顾闳中《韩熙载夜宴图》(藏北京故宫博物院)是这一时期画院人物画的扛鼎之作(彩图十六)。出身北方贵族的韩熙载在南唐任中书侍郎。后主对他心存戒备,派顾闳中"夜至其第窃窥之,目识心记,图绘以上之"。顾闳中精心选择了五个代表性的场景,用屏风、床榻作为画面的分隔,每段既相联系,又各自独立,细腻地刻画了韩熙载彻夜笙歌却抑郁寡欢的精神状态。只见韩熙载高冠美髯,身材魁梧,在声色场中神情抑郁。德明和尚竟也出现在声色场中。他双手合十,故作矜持地面对正在击鼓助兴的韩熙载,而对一旁表演六么舞的歌伎王屋山佯装不见;局部细节的精彩刻画增加了全画的兴味。全幅以线立骨,线条骨力内藏,用色典丽而沉着,显示了五代工笔重彩画的卓越成就,成为中国工笔重彩卷轴人物画成熟时期的典范之作③。画中书画,不是裱轴悬挂,而是装饰于屏风、寝台,正是五代盛行的"装堂花"。

南唐宫廷人物画另有不重敷色、功力深厚的一路,如周文矩《重屏会棋图》绘中主李璟与兄弟下棋的场景,"行笔瘦硬战掣",衣纹顿挫,后人呼为"战笔"([明]张丑《清河书画舫》),图中家具用品,是南唐宫廷生活用具的实录。王齐

---

① 谢巍:《中国画学著作考录》,上海:上海书画出版社 1998 年版,第 137 页。

② 郑昶:《中国画学全史》,上海:中华书局 1929 年版,第 201 页。

③ 关于《韩熙载夜宴图》年代,目前尚有争议:余辉从衣冠服饰、乐舞礼仪、家具器用、画风等五个方面考证此图为南宋摹本,见余辉:《〈韩熙载夜宴图卷〉年代考》,《故宫博物院院刊》1993 年第 4 期。





翰《勘书图》(藏南京大学),赋色工细雅润,线条骨力则较顾、周有所不逮。

二、黄家富贵,徐熙野逸

五代,两大花鸟画派创立。西蜀画院黄筌,少年得志,17 岁入西蜀画院,任待诏达 50 年之久,身居显贵。这样的出身和经历,使他的画金粉陆离,工致逼真。"蜀王命筌写鹤于偏殿之壁,惊露者、啄苔者、理毛者、整羽者、唳天者、翘足者,精彩体态,更愈于生,往往生鹤立于画侧。蜀主叹赏,遂目为六鹤殿焉"([宋]黄休复《益州名画录》)。他画鹤引来仙鹤,画鹰引来老鹰"直入殿搏其所画翎羽"([宋]刘道醇《圣朝名画评》卷三)。绢本《写生珍禽图》(图六二二,藏故宫博物院)是黄筌为其子学画所作的粉本,绘昆虫、小鸟、乌龟等 20 余种,莫不勾勒细致,描摹逼真。黄筌子居寀、居宝供职于北宋宫廷画院,将"黄家富贵"的画风带入了北宋宫廷。



图六二二:[五代]黄筌《写生珍禽图》

南唐花鸟画家徐熙,与黄筌境遇不同。作为南唐开国皇帝李昪(徐知诰)义父徐温之孙,他眼见李昪背叛徐氏,对南唐优渥待遇漠然视之,甘为江南处士,不与南唐合作。闲云野鹤般的生活,使他能够沉醉于自然景色,"多游园圃,以求情状"([宋]刘道醇《宋朝名画评》卷一),感受自然的天趣。他自云"落笔之际,未曾以傅色晕淡细碎为功"([南唐]徐熙《翠微堂记》,见[宋]郭若虚《图画见闻志》),汀花野竹、水禽鸥鹭,均以墨笔草草为之。

苏轼有诗云，“江左风流王谢家，尽携书画到天涯。却因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花”（[宋]苏轼《跋王进叔所藏画》）。一个“洗”，写出徐熙画的雅淡。其孙徐崇嗣，以彩色作画而不勾勒，人谓“没骨画”。徐熙被后世水墨花鸟画家尊为鼻祖。到此，中唐写实富丽的花鸟画风出现了分化，形成了“黄家富贵，徐熙野逸”（[宋]郭若虚《图画见闻志·论黄徐体异》）两大画派。沈括说，“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”（[宋]沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》），刘道醇评价“筌神而不妙，昌妙而不神。神妙无穷，舍熙无矣”（[宋]刘道醇《圣朝名画评》卷三）。“黄家富贵，徐熙野逸”预示了后世花鸟画的主要走向。

三、精深博约的两宋院体花鸟画

两宋院体花鸟观察细致入微，表现逼真精确，注重诗意的表现，代表了两宋院画的最高成就。

宋初，院体花鸟画沿袭西蜀“黄家富贵”的画风，“徐熙野逸”被斥为“粗恶不入格”，不为宫廷画院效法。黄筌四子黄居寀(933—?)已入宋代，《山鹧棘雀图》(藏台北故宫博物院)是其惟一传世的作品。画上，群雀飞、鸣、俯、仰，山鹧传神呼应，比乃父之作见活泼灵动。北宋中期，一些画家以工笔写翎毛，以粗笔写树石，将工细与粗放结合起来。赵昌(?—约1016)，字昌之，自号“写生赵昌”，画折枝花形象逼真。易元吉(1001—1065)，字庆元。他入山观察猿獐生活，画猿能得形似。崔白，字子西。他力转黄家画法，画败荷、凫雁，傅色轻淡，意趣野逸，用笔灵活而富动感。其《双喜图》(藏台北故宫博物院)不刻意求工，《寒雀图卷》(藏故宫博物院)运笔干、湿、浓、淡相间，运墨轻淡若无，正体现出他体制清澹的画风。他荒疏野逸的画风，给北宋中期院体花鸟画坛吹入了一股清风。

徽宗赵佶(1082—1135)沉溺艺术，不问政事，两宋宫廷画院以政和、宣和年间最盛。受北宋理学影响，宣和画院“穷理”之风近于苛刻。

徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一



> 无所称。独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁？实少年新进。上喜赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰："月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花、蕊、叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之"。
>
> 宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之。各极其思，华彩搁然，但孔雀欲升藤墩先举右脚，上曰："未也。"众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对。则降旨曰："孔雀升高，必先举左。"众史骇服。（[宋]邓椿《画继·论近》）

宋徽宗能够分辨"春时日中"牡丹，熟知"孔雀升高，必先举左"，可见其沉湎于花鸟，观察一丝不苟。他还以古人诗句命题，令画家作画。如"以'竹锁桥边卖酒家'为题，众皆向酒家上着功夫，唯李唐但于桥头竹外挂一酒帘，上喜其得'锁'字意。又试'踏花归去马蹄香'，众皆画马画花，有一人但画数蝴蝶飞马后，上亦喜之"（[明]唐志契《绘事微言》）；以"野水无人渡，孤舟尽日横"为题，唯一人画舟人卧于船尾，手横孤笛，悠闲自得；以"乱山藏古寺"为题，众人皆于"寺"字着笔，唯一人画深山中和尚担水，寺藏深山，不言自明（[宋]邓椿《画继·圣艺》）。"寓兴"成为院画普遍的审美追求，"花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵；而松、竹、梅、菊，鸥、鹭、雁、鹜，必见之悠闲。至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松、古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也"（[宋]御制《宣和画谱·花鸟叙论》）。赵佶还从自身审美出发，否定了黄休复"逸、神、妙、能"四格的排列次序，"乃以神、逸、妙、能为次"（[宋]邓椿《画继·论远》）。细节写实和诗意追求，成为北宋宫廷画院的主要审美标准，绘画不再是唐代士大夫以为羞辱的"厮役"，而成为进身之阶，成为朝野士庶文化生活的重要组成部分。

传世有赵佶款字的画，风格差距颇大，其中何为真迹，学界颇有争议。徐邦达说赵佶的画"几乎百分之八、九十出自当时画院高手代笔"①，谢稚柳则认为"赵佶的画传世所见到的，没有一幅是'代御染写'的"，《听琴图》、《芙蓉锦鸡

① 徐邦达：《古书画鉴定概论》，北京：文物出版社1981年版，第69页。



图》等"已证明都不是赵佶所作,只是御题画",从而把"御题画"与"代御染写"区分了开来①。传世有赵佶款字的画,一类备极精工典丽,已证为画院高手所绘,由他落"瘦金体"②款,即所谓"御题画";一类粗简拙朴的墨彩花鸟,或为赵佶真迹。



图六二三:[宋]林椿《果熟来禽图》

南宋画院仍极繁盛。林椿、李迪的作品如《果熟来禽图》(图六二三,藏故宫博物院),上承宣和画院传统,融合徐、黄两家画法,除卷轴外,多作方形、圆形或异形小幅,构图简洁,手法精密,气格温细,突出地显示着欣赏功能。马麟为马远之子,《层叠冰绡图》(藏故宫博物院),折枝梅花纤巧雅隽,体现了宫梅之风,气格则由温细至于纤弱了。

宋院体花鸟画绘于熟宣熟绢。熟宣熟绢不吸色,宜以线条立骨,多层染罩,取得沉静雅丽的效果。南宋人邓椿"尝见一轴,甚可爱玩。画一殿廊金碧熀耀,朱门半开,一宫女露半身于户外,以箕贮果皮作弃掷状。如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属,一一可辨,各不相因。笔墨精微,有如此者"([宋]邓椿《画继·论近》)。对细节的逼真追求,使两宋院体花鸟画总体规行矩步,不

① 谢稚柳:《宋徽宗赵佶全集》,上海:上海人民美术出版社1989年版,第5,4页。

② 瘦金体:书史专指赵佶用硬毫书写、轻落重出、中宫内收、四面开张的书体为"瘦金体"。



离法度，审美趋于纤细。鲁迅说“宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的”①，今人郎绍君说：“宋代美术在写实技巧上已臻中国古典写实主义的顶峰，但从它的内涵与功能讲，乃是愉悦审美型的，而非近代那种面向血肉人生型的写实主义。就同时代东西方各国古典写实主义艺术的水平与成就言，它毫无疑义是第一流的。称它占据了同时代人类绘画艺术的最高位置，也并不过分”②。笔者以为，就如何写实讨论宋代院体花鸟，未免停留于皮相。宋代院体花鸟画描绘的是无限自然中的一个象征生命，其高妙之处，在于深藏其中的宇宙意识。宗白华说中国画：

> 深沉静穆地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一。它所启示的境界是静的，因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的，与自然精神合一的人生也是虽动而静的。它所描写的对象，山川、人物、花鸟、虫鱼，都充满着生命的动——气韵生动。但因为自然是顺法则的，画家是默契自然的，所以画幅中潜存着一层深深的静寂。就是尺幅里的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘于宇宙悠渺的太空中，意境旷邈幽深③。

这才是切中肯綮的评论。俞剑华说宋院画花鸟“乏活泼天趣”④，我是难以同意的。

四、从复古到刚硬——两宋院体山水画

（一）工而能雅的青绿山水画

北宋中、后期，整个北方风行李成、范宽二家画风，所谓“今齐鲁之士，惟摹营丘（李成）；关陕之士，惟摹范宽”（[宋]郭熙、郭思《林泉高致》），画风趋向保守。哲宗好古，使山水画坛以临摹为主，大批画家名不离“复古”、“宗古”、“希古”、“遵古”、“通古”⑤。徽宗时，更是只尊李成一系，“必以李成为古今第一”

① 鲁迅：《论旧形式的采用》，张望：《鲁迅论美术》，北京：人民美术出版社 1982 年版，第 128 页。

② 郎绍君：《论现代中国美术》，南京：江苏美术出版社 1988 年版，第 145 页。

③ 宗白华：《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》，见《艺境》，北京：北京大学出版社 1987 年版，第 82 页。

④ 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店 1984 年版，第 194 页。

⑤ 陈传席：《中国山水画史》，南京：江苏美术出版社 1988 年版，第 193 页。

([宋]御制《宣和画谱》)。这股复古思潮,直到北宋灭亡方才告歇。

在北宋中期复古风气的笼罩下,绢本青绿山水再度流行。王诜身为驸马,赵令穰则为宋宗室。他们不是院画家,却出身富贵,所画青绿山水画,兼得院画富贵景象和文人意趣。王诜(1036—约1093),山水画学李成而为金绿,"写烟江远壑,柳溪渔浦,晴岚绝涧,寒林幽谷,桃溪苇村,皆词人墨卿难状之景"([宋]御制《宣和画谱》卷十二)。他以白粉描绘远山积雪,又在水墨中掺金粉,表现日照雪霁时的光华摇漾,画风爽利,清润可爱,《渔村小雪图》生动鲜活,大片留白增添了画面的空濛旷远之感。其"宝绘堂"收藏法书名画,苏轼兄弟、黄庭坚、米芾等人都是座上客。

北宋后期至南北宋之交,山水画几乎都是青绿山水画。宋宗室赵伯驹(1119—1185)、赵伯骕(1124—1182)在宫中"供奉"作画,不算画院画师。他们学唐人青绿工丽而能雅致朴拙,"精工之极,又有士气"([明]董其昌《画旨》)。赵伯驹《江山秋色图》丘壑布置和笔墨技法都无懈可击,代表了此时青绿山水画的最高成就。宣和画院学生王希孟绘《千里江山图》(藏故宫博物院)以大青绿作全景构图,气势浑茫开阔,以此一幅确立了在中国画史上的地位。总之,受社会思潮影响,北宋中、后期至南北宋之交,院外宗室、贵胄和院内画家所画青绿山水画大体复古,精工富丽的院体风格中渗入了抒情写意的文人趣味。

(二)刚猛强硬的南宋四家画

靖康之难以后,山河破碎。文人们再无闲和平静之心,笔下也再无金碧辉煌的表现,转而追求刚猛强硬之美,由此出现南宋四家刀斫斧劈般的画风。这正是南宋士子躁动不安情绪和刚强不屈精神的外化。北宋山水画家多为院外文人,南宋山水画家多出于宫廷画院;北宋山水画对自然的描写相对客观,南宋画家不再追求景物的客观,转而追求心境的表现;北宋山水画构图完整而宏大,南宋山水画精心选择某一局部,作细节的忠实描绘,如寒江独钓、松下闲吟、烟岫村居、渔笛清幽等等,小品式的精致和诗一般的意趣,使山水画主题更加突出,境界更加开阔,以有限表现出了无限。从北宋的全景山水到南宋的局部山水,前者写实中见概括精神,后者更重诗情画意。李唐、刘松年、马远、夏

圭是画史公认的南宋山水画四大家。王世贞说："山水至大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也"（[明]王世贞《艺苑卮言》卷十二），概括地总结出山水画风的演变。他把刘松年排在李唐之前，其实，李唐开南宋四家画风，在画史上更为重要。



图六二四 1：[宋]李唐《采薇图》

李唐（约 1050—1130），字晞古，山水画原出范宽，创"大斧劈皴"，方硬坚实，有开宗立派的意义。早年作品《万壑松风图》（藏台北故宫博物院）大片松林背后是坚硬凝重的山峰，平视取景，山、树皴法坚硬外露，有很强的视觉冲击力。《采薇图》（图六二四 1，藏故宫博物院）阔笔豪放，线面交杂，转折快利，如斧劈木。他从"斧劈皴"变出"折芦描"法，用于衣纹的勾勒，使人物与山石树木

格调一致。晚年作品趋于简率，《清溪渔隐图》画夏雨初收的渔村，茅屋小桥掩映于树影婆娑之中，景物只取一角，大笔饱蘸水墨横扫，皴纹隐于水墨之中，构图、用笔前无古人。李唐独特的画风，使他成为南宋画风转折的首要人物，为刘松年、马远、夏圭师法。



图六二四 2：[宋]马远《梅石溪凫图》

刘松年因住杭州清波门外，人呼“刘清波”。其画或淡墨轻岚，或青绿着色，比李唐细致，不似李唐一味方硬。代表作《四景山水图》俏丽见笔，烟岚轻润，空灵的布局已见马、夏先声。

马远，字遥父，号钦山，山水画构图有全景，有一角。如《踏歌图》（藏台

北故宫博物院）表现农夫耕作之余，在田埂上踏节而歌的情景，大斧劈皴锐猛刚硬；《梅石溪凫图》册页（图六二四 2，藏故宫博物院），山水用大斧劈皴，梅枝瘦硬，枝条下偃，“拖枝”成为其画特色，又因其画常好截取，史称“马一角”、“拖枝马远”。《水图》12 页（藏故宫博物院）或水光潋滟，或水波汹涌，变化万端，表现出他高度的形式感知能力和抽象概括能力，是马远最为杰出的作品。



图六二四 3：[宋]夏圭《松溪泛舟图》

夏圭，字禹玉。其画或苍古简劲，或清刚秀劲，大多石质坚硬，水墨淋漓，构图好取半边，史称“夏半边”。《溪山清远图》焦墨疏皴，长卷构图大片留空，造成空灵、淡远的诗意；《松溪泛舟图》（图六二四 3，藏故宫博物院）留大空而不画水天，却令人感到江天清旷，苍茫浩瀚。

总之，南宋四家方折劲硬的斧劈皴，成为南宋院体山水画的主要特征。其中，马、夏画风较李唐更刚劲简约，更能代表南宋山水画区别于北宋的时代面貌。如果说南方山水图式所用的披麻皴成于董、巨，北方山水图式所用的斧劈皴则起于李唐而成于马、夏。马、夏成为南宋山水画的集大成者，对明代浙派山水画和日本山水画产生了很大影响。

第三节　声势渐壮的文人艺术思潮

一、理学对两宋艺术的影响

北宋中叶，理学适应统治集团复兴儒学的政治需要而兴起。周敦颐强调“主静”、“立诚”，程颐、程颢强调“穷理尽性”，“致知在格物”，“存天理，去人欲”。理学仍然围绕儒家修、齐、治、平的理想展开理论，却又渗入了道、释思想。张载提出“民胞物与”的命题，“乾称父，坤称母；予兹藐焉，乃混然中处。故天地之塞，吾其体；天地之帅，吾其性。民吾同胞，物吾与也”（[宋]张载《西铭》），表现出对天人关系的深刻领悟；他明确提出“天人合一，致学而可以成圣，得天而未始遗人”（[宋]张载《正蒙·乾称》），把“仁”从伦理境界上升为本体境界。邵雍将《礼记·中庸》“与天地参”的思想解释为“上识天时，下尽地理，中尽物情，通照人事”，也强调天人合一在于人的参与，人处于天地之间，深切地领会了天地万物生生不息的精神，其使命是“裁成天地之道，辅相天地之宜”（[宋]邵雍《皇极经世·观物内篇之二》），即参与天地的运行，承担“参天地之化育”的责任。如果说董仲舒的“天人感应”理论旨在强调皇权的合法性，到了宋儒，才真正把“天人合一”升华为典型的东方智慧。南宋，朱熹（1130—1200）把儒家思想整理为系统的哲学，成为宋代理学的集大成者。经过宋儒的解释，儒家的伦理学说靠近了审美，“天人合一”靠近了道德境界。罗大经这样描述宋代士子的理想生活：



唐子西诗云：山静似太古，日长如小年。余家深山之中，每春夏之交，苍藓盈阶，落花满径，门无剥啄，松影参差，禽声上下。午睡初足，旋汲山泉，拾松枝，煮苦茗啜之。随意读《周易》、《国风》、《左氏传》、《离骚》、《太史公书》，及陶、杜诗，韩、苏文数篇。从容步山径，抚松竹，与麑犊共偃息于长林丰草间。坐弄流泉，漱齿濯足。既归竹窗下，则山妻、稚子作笋蕨，供麦饭，欣然一饱。弄笔窗间，随大小作数十字，展所藏法帖、墨迹、画卷纵观之。兴到则吟小诗，或草《玉露》一两段。再烹苦茗一杯。出步溪边，邂逅园翁溪友，问桑麻，说粳稻，量晴校雨，探节数时，相与剧谈一晌。归而倚仗柴门之下，则夕阳在山，紫绿万状，变幻倾刻，恍可入目，牛背笛声，两两来归，而月映前溪矣。味子西此句，可谓妙绝。([宋]罗大经《鹤林玉露》卷四《丙编・山静日长》)

人与自然相悦相亲，一派牧歌式的和谐宁静。这就是宋儒追求的“孔颜乐处”的理想生活。理学的本质是反人性、反艺术的，然而，它对“理”的追求，导致议论诗、说理诗出现；它在平静淡泊之中走向了深邃，影响了宋代艺术宁静淡泊审美特征的形成；它知性反省、造微心性的特点，导致宋代艺术的精致内省；它对人格修养的重视，直接推动了文人艺术和文人艺术理论的降生。

二、欧阳修的艺术观

欧阳修(1007—1072)，字永叔，是北宋初期文坛领袖、古文运动的主将、文人艺术思潮的率先推动者。其艺术思想散见于《欧阳文忠公文集》(一作《欧阳修全集》)。书法理论方面，欧阳修强调学书为乐，“苏子美尝言：明窗净几，笔砚纸墨皆极精良，亦自是人生一乐”([宋]欧阳修《试笔・学书为乐》，“不必取悦当时之人，垂名于后世，要于自适而已”。乐从静中得来，学书要“得静中之乐”([宋]欧阳修《笔说》)。由书法扩而大之，“万事莫不皆然。有以寓其意，不知身之为劳也；有以乐其心，不知物之为累也。然则自古无不累心之物，而有为物所乐之心”([宋]欧阳修《试笔・学真草书》)，把创作主体的无欲、无求、无待上升到理论层面。“为物所乐之心”，直指士大夫艺术欣赏和艺术创作的本质。音乐理论方面，欧阳修提出“弹虽在指声在意，听不以耳而以心。心意既

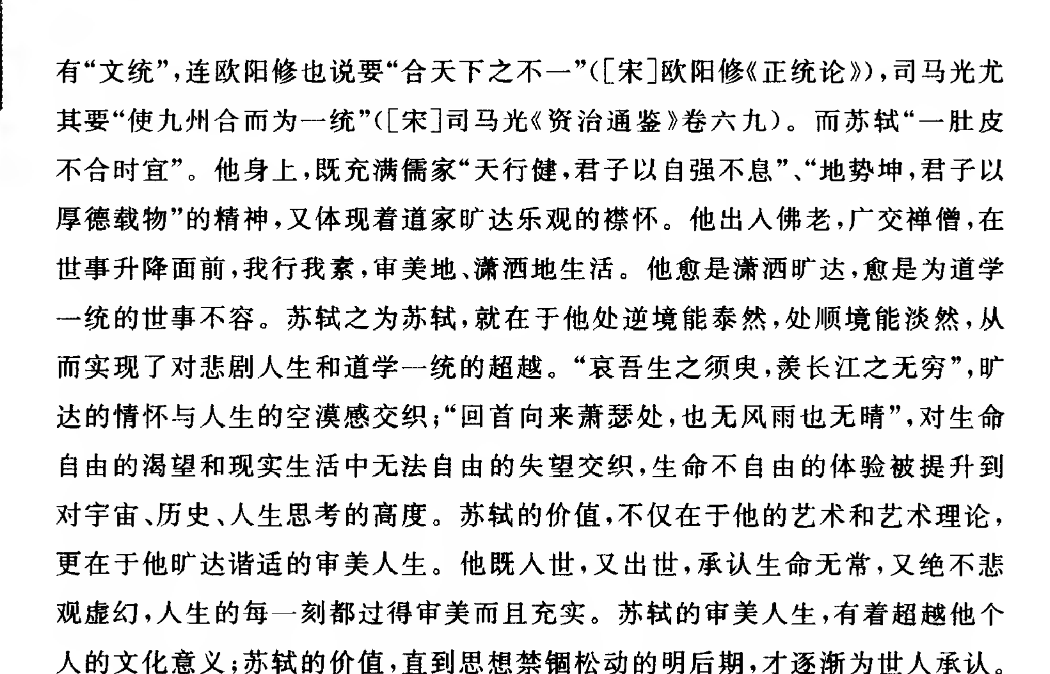
得形骸忘，不觉天地白日愁云阴”（[宋]欧阳修《赠无为军李道士二首》），同样强调了创作主体的“忘形”、“无待”。他虽然提到琴音有“悲愁感奋”的一面，强调的却是“纯古淡泊”的美。绘画理论方面，他反对韩非形似难的理论，认为真正难画的是“意”：“善言画者，多云鬼神易为工，而谓画以形似为难……笔简而意足，是不亦为难哉？”（[宋]欧阳修《题薛公期画》）“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见；而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也”（[宋]欧阳修《试笔·鉴画》）。“萧条淡泊”之“意”是主体“闲和严静，趣远之心”的自然外发，不是画工可以画出来的。由此，欧阳修把“画工之艺”和“精鉴者之事”区分了开来。欧阳修还提出“画意不画形”、“忘形得意”等观点（[宋]欧阳修《盘车图诗》），与他“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”（[宋]欧阳修《评梅尧臣诗》）、“以深远闲淡为意”（[宋]欧阳修《六一诗话》）的诗歌艺术主张一致。所以，沈括称赞他“真为识画也”（[宋]沈括《梦溪笔谈》）。欧阳修从艺术家主体精神和艺术作品主体精神两方面，对文人艺术予以理论的规范。其理论虽然未成系统，却开宋代文人艺术理论的先声。①

三、苏轼的艺术观

如果说欧阳修未及全面推出文人艺术理论，其后继者苏轼，则对中国艺术的审美转折产生了无与伦比的重大影响。苏轼（1037－1101），字子瞻，号东坡居士，四川眉山人，年轻时为欧阳修发现，成为继欧阳修以后的北宋文坛巨擘，有《苏东坡全集》传世。

苏轼一生大起大落，神宗时任祠部员外郎，因反对王安石新法而求外职，任杭州通判，知密州、徐州、湖州，又因乌台诗案被贬黄州。哲宗时任翰林学士，知杭州、颍州，官至礼部尚书。后因起草诏令，有“讥贬先朝”之嫌，被贬惠州、儋州。北还后，病死常州。南宋时追谥文忠。苏轼生活的时代，正是理学初兴、复古思潮正猛的时代，社会事事讲究正统，哲学领域有“道统”，文学领域

① 本节欧阳修言论，采自《欧阳修全集》，北京：中华书局2001年版。



有“文统”，连欧阳修也说要“合天下之不一”（[宋]欧阳修《正统论》），司马光尤其要“使九州合而为一统”（[宋]司马光《资治通鉴》卷六九）。而苏轼“一肚皮不合时宜”。他身上，既充满儒家“天行健，君子以自强不息”、“地势坤，君子以厚德载物”的精神，又体现着道家旷达乐观的襟怀。他出入佛老，广交禅僧，在世事升降面前，我行我素，审美地、潇洒地生活。他愈是潇洒旷达，愈是为道学一统的世事不容。苏轼之为苏轼，就在于他处逆境能泰然，处顺境能淡然，从而实现了对悲剧人生和道学一统的超越。“哀吾生之须臾，羡长江之无穷”，旷达的情怀与人生的空漠感交织；“回首向来萧瑟处，也无风雨也无晴”，对生命自由的渴望和现实生活中无法自由的失望交织，生命不自由的体验被提升到对宇宙、历史、人生思考的高度。苏轼的价值，不仅在于他的艺术和艺术理论，更在于他旷达谐适的审美人生。他既入世，又出世，承认生命无常，又绝不悲观虚幻，人生的每一刻都过得审美而且充实。苏轼的审美人生，有着超越他个人的文化意义；苏轼的价值，直到思想禁锢松动的明后期，才逐渐为世人承认。

在文学艺术的各个领域，苏轼同时取得了足以代表一个时代的伟大成就。其散文汪洋恣肆，与欧阳修合称“欧苏”，与父洵、弟辙合称“三苏”，列入“唐宋八大家”；其诗清新豪迈，与黄庭坚并称“苏黄”；其词开豪放一派，与辛弃疾并称“苏辛”；其书与蔡襄、黄庭坚、米芾并称“北宋四大家”；其画被列入文同为首的“湖州竹派”。

苏轼绘画“大抵写意，不求形似”（[元]汤垕《画鉴》）。他以解衣般礴的态度投入艺术创作，“空肠得酒芽角出，肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回，写向君家雪色壁”（[宋]苏轼《郭祥正家醉画竹石壁上》）。为了抒发胸中块垒，苏轼不惜改变物象原形，《古木竹石图》图式单纯，古木盘曲遒劲，顽石皴法奇特，却给人百折不挠、顽强不屈的感受。米芾说，“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也”（[宋]米芾《画史》），黄庭坚为此图写诗道，“胸中原自有丘壑，故作老木蟠风霜”，《古木竹石图》是苏轼遗世独立的人格写照。史载“子瞻作墨竹，从地一直起至顶”（[宋]米芾《画史》），苏轼自己解释说：

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉……今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲

> 画者，急起而从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而心识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。故凡有见于中而操之不熟者，平居自视了然而临事忽焉丧之。岂独竹乎？（[宋]苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》）

苏轼反对“节节而为之，叶叶而累之”的画法，认为画竹在于把握整体气势，而对整体气势的把握又基于熟稔的技巧。“成竹于胸”指把观察结果化为艺术构思，“心手相应”指表现能力。“有见于中而操之不熟”，心有所感而缺乏熟稔的技巧，是画不出竹子蓬勃生长的生命状态的。

苏轼对中国绘画的贡献，不在于他的传世作品，而在于他领潮流之先的见解对文人画的推动。他首先提出“士人画”的观念，把士子取意与画工取形进一步区别开来。“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。若乃画工，往往只取鞭策皮毛、槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦”（[宋]苏轼《跋汉杰画山》）。鉴赏士人画，如九方皋相马。这里的“意气”，指画面俊发的精神状态。对绘画“意”的强调，见于苏轼《文与可筼筜谷偃竹记》、《画水记》、《传神记》等多篇文字之中。苏轼还以晚唐孙位为例，主张“出新意”，“古今画水，多作平远细皱，其善者不过能为波头起伏，使人至以手扪之，谓有洼隆，以为至妙矣。然其品格，特与印板水纸争工拙于毫厘间耳。唐广明中处士孙位始出新意，画奔湍巨浪与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号称神逸”（[宋]苏轼《书蒲永升画后》）。如果说元代绘画真正具有了写意品质，“写意”理论的正式提出者，则是苏轼。从此，“写意”成为中国书画最为重要的审美范畴。刘海粟说，“中国画的最大特征就是一个‘意’字……六法论中的‘气韵生动’一词，可以说是‘意’字的最高境界”。[1]

对“意”的强调，同样见于苏轼的书论和琴论之中。他主张作书随意所适，“书初无意于佳乃佳尔……吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也”（[宋]苏轼《苏东坡全集补遗·评草书》）。“无意”是天机自露，是主体精神的彻底解放，“出新意”则是创造。苏轼批评李公择之书先如鹦鹉、继如八哥学

① 刘海粟：《谈中国画的特征》，《美术》1957年6月。



舌，没有自身面目，“李公择初学草书，所不能者，辄杂以真行，刘贡父谓之‘鹦哥娇’。其后稍进，问仆：‘吾书比来如何？’仆对：‘可为秦吉了（八哥，能学人言）矣。’与可闻之大笑”（[宋]苏轼《苏东坡全集补遗·跋文与可草书》）。其《琴诗》充满禅意：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”琴声既不在琴，也不在指，在于主体之心。他甚至以空杯饮酒，“偶得酒中趣，空杯亦常持”（[宋]苏轼《和陶饮酒二十首》），连生活方式都是写意的了。苏轼对“意”的全面追求，影响了后世士子的生活态度和审美追求，也影响了后世的文人艺术。

苏轼也论及绘画的理，“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知……常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣”。他所说的“常理”，不是理学家所说的伦理、物理，而是庄子“庖丁解牛”中说的“天理”。什么样的人才能得其常理呢？“世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣……千变万化，未始相袭而各当其处，合于天造，厌（满足）于人意，盖达士之所寓也欤！”（[宋]苏轼《净因院画记》）可见，他说的“常理”是高人逸士合于天造的“意”。

艺术作品的“意”、“理”并非一蹴而就，它与艺术家的身份和胸襟相关，“古来画师非俗士，摹吐物象略与诗人同”（[宋]苏轼《欧阳少师令赋所蓄石屏》），“人貌有好丑，而君子小人之态不可掩也；言有辩讷，而君子小人之气不可欺也；书有工拙，而君子小人之心不可乱也”（[宋]苏轼《跋钱君倚书遗教经》）。君子只可“寓意”，不可“留意”，“君子可以寓意于物，而不可留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐”（[宋]苏轼《宝绘堂记》）。“寓意于物”，是超越物质占有欲的审美胸襟；“留意于物”则表现为对物质的占有欲和功利观：前者乐，后者病。

苏轼在张彦远“书画用笔同法”观点的基础上，进一步发现了书画的融通，“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”（[宋]苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》），“少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗”（[宋]苏轼《韩幹马》）。苏轼以后，士大夫艺术打破了门类的间隔，诗、书、画并肩携手，这是比较三代诗、乐、舞一体更高层次的融合。中国绘画从客观事物的如实描绘，转而追求文学趣味，以

诗人画，绘画文学化，苏轼起了理论上的先导作用。

苏轼反对艺术创作过于用心，“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新”（[宋]苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》）。“天工”与“人工”相对，强调的是自然；“清新”则与“陈腐”相对，强调的是创造。“退笔如山未足珍，读书万卷始通神。诗不求工字不奇，天真烂漫是吾师”（[宋]苏轼《东坡题跋》卷四）。天真烂漫不是幼稚，而是读书万卷以后的人性复归。陶诗的平淡之美，当时不为人重视，钟嵘也只把陶诗列为中品。苏轼认为陶诗“外枯而中膏，似淡而实美”（[宋]苏轼《评韩柳诗》），每天写和陶诗一首，使人们从新的高度发现了陶诗。“韦应物、柳宗元发纤秾于简古，寄至味于淡泊”（[宋]苏轼《书黄子思诗集后》），“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡”（[宋]苏轼《东坡诗话》）。平淡不是初学阶段的苍白稚嫩，而是艺术成熟以后的风格蜕变。苏轼把对平淡自然的审美追求提到了透彻了悟的高度。经过苏轼等人的大力倡导，平淡自然成为中国文人艺术审美的最高境界。

艺术作品的平淡来自作者主体心境的空明。《承天寺夜游》以寥寥数行文字，塑造了物境空明与心境空明合一的境界，堪称天下第一等奇绝文字，“庭下如积水空明，水中藻、荇交横，盖竹柏影也”，是物境的空明；“何夜无月，何夜无竹柏，但少闲人如吾两人耳”（[宋]苏轼《承天寺夜游》）是心境的空明。“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”（[宋]苏轼《送参寥师》）。只有具备了空明的审美胸襟，才能够容纳万物，才能够进入审美观照。

苏轼对画家主体人格的强调和对“平淡”境界的追求，还表现在他对古代画家的评价上。晚唐张彦远尊吴道子为“画圣”，认为他“前不见顾陆，后无来者”（[唐]张彦远《历代名画记》卷二），而认为王维“远树过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，唯“破墨山水，笔迹劲爽”（[唐]张彦远《历代名画记》卷十）。朱景玄也认为，吴道子“凡画人物、佛像、神鬼、禽兽、山水、台殿，无不皆冠绝于世，国朝第一”，而王维“画《辋川图》，山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端”（[唐]朱景玄《唐朝名画录・序》）。可见，唐人对王维画的评价是有保留的。苏轼则把王维置于吴道子之上：

吾观画品中，莫好二子尊。道子实雄放，浩如海波翻，当其下手风雨



快，笔所未到气已吞……摩诘本诗老，佩芷袭芳荪。今观此壁画，亦如其诗清且敦……吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神骏，又于维也敛衽无间言（[宋]苏轼《东坡题跋》卷二《观王维、吴道子画》）。

苏轼认为，吴道子画风豪放，却未脱画工习气；王维之画得之象外，所以，他对王维肃然起敬。苏轼对吴道子和王维迥异于唐人的评价，正是文人艺术思潮汹涌而至的时代足音。①

以上可见，苏轼站在士大夫立场上，鄙薄斤斤于形似、缺少精神内涵的工匠艺术，重视博学多闻、以心为本、技道两进的士夫艺术。他超功利主义的审美观，他对平淡自然美的追求，上承皎然、司空图，下启严羽的理论，有中国艺术审美转折时期的典型意义，由此推动了文人艺术的自觉，开创了文人艺术的时代。如果说中晚唐中国艺术的审美出现了转折，那么，北宋苏轼等人推衍而出的文人艺术思潮，从理论上促成了这场转折的全面实现。从此，文人艺术左右了元、明、清大半部艺术史。

四、沈括、米芾等人的艺术观

北宋艺术家如米芾、黄庭坚等，著作家如沈括等，与欧、苏同声相应，形成了推动文人艺术思潮的合力。在中国美学史上，宋代具有又一次个性解放的意义。

沈括（1031—1095）精通音乐，曾著《乐论》、《乐器图》、《三乐谱》、《乐律》等（见《宋史·艺文志》），均已亡佚。所著《梦溪笔谈》，含书画、器用、技艺各一卷，乐律二卷，艺文三卷，就书画、工艺、音乐、文学广泛发论，见解深刻。如沈括提出“以神会”的理论：

书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象位置、彩色瑕疵而已；至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远画评言王维画物多不问四时。如画花，往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。予家所藏摩

① 本书苏轼言论，采自《苏东坡全集》，北京：中国书店 1986 年版。

诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉。此乃得心应手，意到便成。故造理入神。迥得天意，此难可与俗人论也。（[宋]沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》）

沈括认为，四时花卉画于一景，是“造理入神，迥得天意”，高度概括了中国绘画不是客观为物存照、而是写宇宙大生命精神的特点。如果说隋唐艺术形神并重，五代两宋一步步推衍而出的文人艺术思潮，高扬起神似的大旗，从此，“神”成为封建社会后期艺术作品品评的主要标准。

沈括“以大观小”的理论尤其值得重视：

又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐。其说以谓“自下望上，如人平地望屋檐间，见其榱桷”。其论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便却是远境；人在西立，则山东却合是远境，似此，何以成画？李君盖不知以大观小之法。其间折高折远，自有妙理。岂在掀屋角也（[宋]沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》）。

沈括讽刺李成“仰画飞檐”的透视法是“掀屋角”，是“不知以大观小之法”。这“以大观小”之法，把人的视野看作无限大，而把摄取的景物看作无穷小，也就是说，是统观整个大自然，因此“折高折远，自有妙理”，因此能“重重悉见”。沈括“以大观小”法与郭熙“三远”如出一辙。古代中国人不是不尊重“以下望上，只合见一重山”的事实，透视在中国没有发展成为一门科学，是因为中国艺术家的胸襟是“精骛八极，心游万仞”的，中国艺术家的视线是在时空中徘徊流动的，是从世外观照整个大自然的。这就是中国艺术家的特殊观照法。①

米芾（1051—1107），字元章，玩世不恭，人称“米颠”。他论书、论画均重“真趣”、“天真”，认为董源“近世神品，格高无与比”，“不装巧饰，皆得天真”（[宋]米芾《海岳名言》、《画史》），从此，董源画为百代文人所祖。米芾和苏轼一样鄙薄吴道子，“以李（李公麟）尝师吴生，终不能去其气。余乃取顾（恺之）高古，不使一笔入吴生”（[宋]米芾《画史》）。老杜诗谓薛稷，“惜哉功名忤，但见书画传”，在杜甫看来，薛稷身无功名，而以书画名世，实在令人惋惜。宋代，

① [宋]沈括：《梦溪笔谈》，见胡道静等：《〈梦溪笔谈〉全译》，贵阳：贵州人民出版社 1998 年版。



评判的标准发生了变化，米芾认为："少保之笔精墨妙……回视五王之炜炜，皆糠秕埃壒，奚足道哉！"（[宋]米芾《画史》）书画器玩在士大夫心目中的位置，超过了庙堂社稷。文人艺术成为文人的自觉追求，文人书画与工匠书画拉开了距离，文人画家的社会地位空前提高了。

由于文人的合力，北宋，在民间艺术、宫廷艺术之外，中国的文人艺术全面脱颖而出，令官方不得不刮目相看，"……有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作。盖胸中所得，固已吞云梦之八九，而文章翰墨形容所不逮，故一寄于毫楮……则又岂俗工所能到哉！"（[宋]御制《宣和画谱》卷二十《墨竹叙论》）"中国绘画思想从描摹故事以存鉴戒，到增减行迹以求传神，再到驱遣物象以为心画，正是它的民族特征逐渐显现的过程"①。从此，中国艺术不仅是社会生活的忠实图卷，更是艺术家个人心灵的真实记录。

五、文人审美理论的正式确立——《沧浪诗话》

南宋后期，严羽自号沧浪逋客，所著《沧浪诗话》，是有宋一代最为重要的美学论著。它以敏锐的锋颖，洞悉声势渐壮的文人艺术思潮，把士大夫的审美观上升为理论。《沧浪诗话》的核心在于以禅喻诗，"妙悟"又是以禅喻诗的核心，"大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟"，"盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之像，言有尽而意无穷"，强调艺术作品的虚灵和由虚灵生出的无穷。严羽还提出"味在酸咸之外"。"味"是中国古代特有的艺术接受方式，其根本特征是：不受逻辑推理控制，而以直觉智慧对艺术进行"品味"、"体味"、"寻味"、"玩味"。它感受到的，不是作品表面的美感，而是作品深层的意味。"象外之象"、"景外之景"、"不涉理路，不落言筌"、"言有尽而意无穷"等等，成为中国艺术批评中探讨不尽的命题，明代高棅《唐诗品汇》和前后七子的复古理论、清代王士祯的"神韵"说、近代王国维的"境界"说等等，莫不显出《沧浪诗话》的影响。如果说西方艺

① 成复旺：《神与物游》，北京：中国人民大学出版社 1989 年版，第 59 页。

术是可以界说的，中国的文人艺术则是洞观的、混沌的、感悟的、体味的。它既物象又超物象，既恍惚又真实，其意味朦胧含蓄，似是而非，难以界说，却可以反复涵咏体味。如果说文人艺术理论以欧阳修发其端，苏轼推衍成波澜，到《沧浪诗话》，文人艺术审美的理论正式确立。《沧浪诗话》率先总结了士大夫艺术虚灵的、可意味而不可言传的美，标志着宋代士子自觉确立起文人艺术的审美标准，全面而又深人地影响了元、明、清艺术和艺术理论。但是《沧浪诗话》一味强调空灵，不谈审美与现实生活的联系；一味强调感悟，不重视理性思考的指导作用；一味追求"透彻玲珑，不可凑泊"，理论走向神秘和空泛，对后世艺术创作和艺术审美的多元发展，有一定程度的消极影响。①

六、方兴未艾的文人书画

如果说中唐以后，文人艺术思潮逐步推衍而出，文人书画诞生；元代，文人书画臻于顶峰；宋代则是两个历史阶段间的过渡，文人书画方兴未艾，成为元代水墨山水画高峰的前奏。

（一）水墨竹、梅

在文人艺术思潮的影响下，简淡的水墨竹、梅出现了。北宋画家文同（1018—1079），字与可，喜画墨竹。他自云"竹如我，我如竹"。苏轼称赞他："与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神"（[宋]苏轼《书晁补之所藏文与可画竹三首》）。"嗒然"，语出《庄子》"嗒焉"，成玄英疏："妙悟自然，离形去智，嗒焉堕体，身心俱遗，物我双忘"；"其身与竹化"，心与物相契合，竹人化了，人也竹化了，正是文同"竹如我，我如竹"的注脚。绢本《墨竹图》（图六三六 1，藏台北故宫博物院）等为士林推崇，首先因为文同有"诗在口，竹在手"的文学修养，有"和而正"、"宽而明"、"婉而清"、"安而静"的人格精神。苏轼将文同所画纡竹刻于石上，跋道，"且以想见亡友（文同）之风节，其屈而不挠者盖如此云"（[宋]苏轼

① [宋]严羽：《沧浪诗话》，见郭绍虞：《〈沧浪诗话〉校释》，北京：人民文学出版社 1983 年版。



图六三六 1:[宋]文同《墨竹图》

《跋与可纡竹》),弯而不折的纡竹是文同人格精神的写照。南宋,画竹更不乏其手,武将赵葵竟也能把杜甫"竹深留客处,荷净纳凉时"诗意演绎为山水长卷,所画《杜甫诗意图》迷蒙淡远,诚为"历代表现竹林之美的最佳作品"①。北方金国在能诗擅书的金章宗带动下,擅画墨竹者不下十余家,书画局都监王庭筠,文采风流,能书又擅画山水、墨竹,成为北方金国最负盛名的书画家;子王曼庆也以墨竹擅名。

画梅之风也在宋代兴起。北宋华光和尚创墨梅画法,影响达于扬补之。扬无咎,字补之,《四梅花图》(藏故宫博物院)学华光而变水墨点瓣为淡墨白描圈花,浓墨点萼。赵佶不欣赏其简淡画法,称其画为"村梅",他索性以"奉敕村梅"自居。水墨竹、梅成为宋代文人画的代表。它彻底摆脱了宗教、实用的束缚,"以理法为主,以神趣为归,重心灵描写"②,成为文人画家比附人格、陶冶性情、寄托思想的载体。

(二)人物、山水、花鸟新画风

宋代完成了从大规模宗教壁画向人物卷轴画的转变,人物画创作规模远不如唐代,人物画题材从庙堂之上瞻仰崇拜的偶像渐变为寄托主体精神的高

① 洪再新:《中国美术史》,杭州:中国美术学院出版社 2000 年版,第 231 页。

② 沈子丞:《历代论画名著汇编》,北京:文物出版社 1982 年版,第 59 页。



人逸士，庄严的气象、灿烂的色彩随之消遁。但是，宋代卷轴人物画对人物心境和笔墨意趣的开掘，又远远超过了唐代。

宋初院画家武宗元，“学吴生笔”却不取“笔所未到气已吞”的“莼菜条”画法，另创绵密秀劲的白描画，“得其娴丽之态”，史称“宋之吴生”。传世粉本小样《朝元仙仗图》（见扉页图，美国王己千私藏）衣纹如瀑布倾泻，繁密而有序，有丝弦般的音乐美。可见，宋初道释画中也渗入了文人趣味。

李公麟（1049—1106），字伯时，自号龙眠山人。他人物、山水、花鸟、鞍马、宫室画全能，人物画尤为一代之冠。他在吴道子、武宗元白描画法的基础上，舍壁而为卷轴，舍豪放雄强而取细腻典雅，纯以“扫去粉黛，淡毫轻墨”的墨线勾勒人物。画上人物体态闲雅，意气超然，精致细密，充分表现出宋代士大夫宁静淡泊、温和内敛的心灵世界，创有宋一代人物画新风。南宋邓椿认为，作画于寺观壁上，是画工的事，李公麟非不能也，实不屑也，“画之六法，难于兼全，独唐吴道子、本朝李伯时始能兼之耳。然吴笔豪放，不限长壁大轴，出奇无穷。伯时痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔。非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事”（[宋]邓椿《画继》）。《孝经图》以严谨写实的画风以喻世教，《西园雅集图》以文人生活为题材，晚年所画《维摩演教图》（图六三六 2），维摩诘仙风道骨，美髯飘飘，高古超越，道释人物变成了高人逸士，“渊然而深，默如雷霆”，与敦煌唐窟中民间画工所画须眉奋张、目光如炬的维摩诘，各自是自身人格气质的折射。李公麟之前，白描只作为粉本；李公麟开始，线条从形体的附属中解放了出来，具备了独立的审美价值，白描画



图六三六 2：传[宋]李公麟《维摩演教图》

就此诞生，以单纯的线造型，传达洗尽铅华的美。李公麟以高雅超逸的白描立定了在画史的位置，给后世人物画家以巨大影响。

北宋米芾与其子米友仁长期居住在江南京口（今镇江）。他们不满当时临摹风气，画风变异，以渲淡代替传统的线条和皴斫，毛笔饱蘸水墨横落纸面，模糊的墨点构筑出一派雨润烟浓、云遮雾掩的江南山水，意在似与不似之间，人称“米点皴”、“落茄点”、“米氏云山”。米芾真迹无传。米友仁开纸本作画风气之先，纸本水墨《潇湘奇观图》（图六三六3，藏故宫博物院）用笔简率而烟云流润，水墨浓淡、云山迷蒙中有明显的光感。因其草草而，不失天真，深得后世文人特别是董其昌的推崇。邓椿称赞“（米友仁）天机超逸，不事绳墨，其所作山水，点滴烟云，草草而成而不失天真，其风气肖乃翁也。每自题其画曰：墨戏”（[宋]邓椿《画继》），徐悲鸿见此图大为惊异，说，“米芾首创点派，写雨中景物，可谓世界第一位印象主义者，而米芾十二世纪人也”①。米芾还“以纸筋子，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画”（[宋]赵希鹄《洞天清录》），开元人墨戏之先。王世贞批评“（米芾）目无前辈，高自标树”，“不过一端之学，半日之功”（[明] 王世贞《艺苑卮言》），今人徐复观也认为，“（米芾）不是从人格深处所发出的平淡天真，而只是由名士习气的玩世不恭而来的平淡天真”，“不一定走的是一般艺术家所走的正路，所以他可以得天



图六三六3：[宋]米友仁《潇湘奇观图》

① 《徐悲鸿论中国画》，《美术》1978年第6期。

趣，但植基不深，不足为后人范式"①。笔者以为，从展子虔有笔无皴的山水画，到荆浩有皴有墨的山水画，再到纯用水墨的米氏云山，米氏创新的步子最大，引起争议，事在必然。二米画风未能形成主流，未能影响当时画坛的复古风气。两宋文人山水画家还有：北宋宋迪字复古，能以水墨画出难以摹形的"潇湘夜雨"、"烟寺晚钟"等八景（见[宋]邓椿《画继》）；宋子房字汉杰，山水画被苏轼赞为"真士子画也"（[宋]苏轼《跋汉杰画山》）；僧惠崇善画雪景寒林、渔村小雪等江湖小景，意境淡泊静谧，旷远清空，呈现出天人相融、物我两忘的超脱；南宋马和之、江参各以清雅圆融的文人画风，与南宋院画山水四家拉开了距离。

五代两宋禅宗盛行，加之水墨山水画的影响，一些僧人以水墨技法画人物、花鸟，画风走向怪诞狂放，人们称五代两宋僧人所画为"禅画"②。五代释贯休擅画佛像，《十六罗汉像》（藏日本东京高台寺），衣纹用"铁线描"排叠成密密的平行曲线，夸张变形，如怪石屹立，似乎向人们传达禅宗顿悟的经验。北宋石恪用浓墨粗笔画人物，开宋人减笔写意画法的先河。南宋梁楷画人物用粗简的"减笔"，如《泼墨仙人图》、《太白行吟图》（图六三六 4），减笔中有严格的技法磨炼，为画史所重。另一位禅画大师法常，号牧溪，人物、走兽、山水、花鸟全能。他继承石恪、梁楷的水墨写意画法，以泼墨、焦墨，干湿并用，创造出轻烟迷雾般的意境，有坐禅冥思般的空濛感和松脱感，"所要描写的是宇宙本体的显像及对于禅学真谛一刹那出现又突然消失的经验"③，当时不为人所重。梁楷、法常的画由僧人带往日本，对日



图六三六 4：[宋]梁楷《太白行吟图》

① 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社 2001 年版，第 202 页。

② 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局 1985 年版，第 175 页。陈传席则认为禅画从梁楷开始，见陈传席：《中国山水画史》，南京：江苏美术出版社 1988 年版，第 335 页。

③ 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局 1985 年版，第 197 页。



本画家雪舟及其画派的形成产生了重大影响，法常被奉为“日本画道的大恩人”①。五代两宋禅画，开明、清水墨大写意人物、花鸟画的先声。

（三）尚意的书法

宋人书法的成绩不在碑权和墓志，而在卷轴和书信。消遣、自娱、抒怀的文人书法，超越了功利的羁绊，成为士大夫表情达意的自由形式，成为文人陶冶性灵、自我修养的雅事，从而拉开了文人书法与翰林书法的距离。

为了显露主体精神和个性人格，宋书突破了中和美的原则，转向尚新求变。它没有东晋行书的温文尔雅、风流蕴藉，也没有盛唐真书的稳健开张、雄强大度；而是即兴、率意、欹侧甚至怒张，由此成就了写意的时代特征。五代书家杨凝式，其书如《神仙起居注》等，如龙腾云翥，若现若隐，开尚意宋书先河。北宋苏、黄、米、蔡四家，苏轼书如《黄州寒食诗帖》等，取法李邕书之“劲”、颜真卿书之“肥”、杨凝式书之“逸”，自创新意，刚健藏婀娜，被誉为“天下行书第三”；黄庭坚书如《松风阁诗帖》等，中宫紧收，紧峭奇绝，瘦硬流丽；米芾书如《蜀素帖》、《苕溪诗帖》等，偃仰欹侧，挥洒率意；蔡襄书如《自书诗卷》等，从容自然，温雅平和（图六三六 5）：都充分体现了个



图六三六 5：[宋]蔡襄尺牍

① 《日本国宝全集》第六辑解说，转引自陈传席：《中国山水画史》，南京：江苏美术出版社 1988 年版，第 399 页。

性精神。宋徽宗云"黄(山谷)书如饱道足学之士,坐高车驷马之上,横钳高下,无不如意",宋濂云"海岳翁(米芾)书则如李白醉中赋诗,虽姿态倾倒,不拘礼法,而口中所吐,皆成五色文",邓肃云"观蔡襄之书,如读欧阳修之文,端严而不刻,温厚而不犯,太平之气,郁然见于毫楮间。当时朝廷之盛,盖可想而知也"①,都是就书家人格学养发论的。以至后人评论,"晋人书取韵,唐人书取法,宋人书取意"([明]董其昌《容台别集》卷二《书品》)。

南宋山河破碎,文人再无北宋文人的优渥待遇和闲适心境。因此,南宋书法缺乏北宋四家的洒脱和率真,也缺乏唐人的严谨法度和恢弘气势,张即之等书家,无一能与北宋四家匹敌。

第四节　民族气派的造物艺术

宋代,士大夫把家居生活也引向了艺术化,居室器用无不体现出对高雅生活方式的追求。他们以湖石、花木等装点园林,以卷帘、屏风、八宝架、古书画等装点居室。广东端州的端砚、安徽徽州的歙砚、甘肃临洮的洮砚,还有瓷器、漆器、铜器、玉器、印章等等,成为士大夫生活中必不可少的"清玩"之物,品茶与琴、棋、书、画、诗、词、歌、赋一起,成为文人生活不可或缺的组成部分。朝野上下的好古之风,又使古玩进入市场,作伪之风也随之兴起。

有宋一代,奉老子为先祖,宋徽宗甚至自封为"道君皇帝"。道家崇尚幽静玄远,加之中唐以来南宗禅、北宋中叶理学对宁静淡远审美境界的追求和朝野上下的考古风气,使深厚、含蓄、玄远成为宋代官方的美学追求,名窑瓷器正是理学、道学、南宗禅和考古风气影响下的产物。对神、趣、韵、味的追求,使宋代名窑瓷堪称一代美学风神,展现了极为清远的意象世界。

一、理学和道、禅影响下的名窑瓷器

宋代是中国瓷器史上成就最为杰出的时代,形成了六大瓷系——北方地

① 马宗霍辑:《书林藻鉴》第九卷《书林记事》,北京:文物出版社1984年版。

区的定窑系、耀州窑系、钧窑系、磁州窑系和南方地区的龙泉窑系、景德镇的青白瓷系；五大名窑——定窑、汝窑、官窑、哥窑、钧窑。宋瓷与宋词并列，成为最能体现宋代时代特征的艺术门类。

宋代名窑瓷器不以纹饰见长，而以造型和釉色取胜。其造型概括洗练，胎骨厚重，方中寓圆，圆中藏方，端庄大方，比历代器皿见理性意味；其釉质肥厚莹润，釉色非青即白，刻意追求"类玉"、"类冰"的效果，简约静敛，冲淡优雅，一洗绮罗香泽之态，格调极高。名窑瓷器的美，是理性的美，与唐三彩的俗艳、明清瓷器的纤丽是迥然不同的审美风范。

定窑窑址在今河北省曲阳县（古属定州），主要烧制乳白色瓷器，瓷胎较薄，釉色牙白，孩儿枕（图六四一1）是其名品。器皿用蘑菇形印模印花再挂釉，釉下花纹浅细工整，变化微妙，美感隽雅秀丽。它在工艺上的一个杰出创造，便是采用覆烧工艺：用有多个垫圈的匣钵取代晋唐以来的单体匣钵，碗、盘覆置于匣钵中一圈圈阶梯形的垫圈上，一钵能装烧多件碗、盘，取代了一器一匣的仰烧法，充分利用了窑内空间，大大降低了成本，提高了产量。同时，碗、盘口有垫圈支撑，烧制过程中不易变形。覆烧工艺使器皿口沿无釉，形成"芒口"，所以，定瓷往往用金、银、铜扣边，以覆盖芒口，于是产生了金、银、铜扣装的定器（彩图十七）。定窑也烧紫、黑瓷器，史称"紫定"、"黑定"。



图六四一1：宋代定窑白瓷孩儿枕

汝窑窑址旧称在汝州（今河南临汝县），近年考古发现已确定在河南宝丰。它既烧宫廷用器，也烧民间用器。瓷器胎骨深灰，釉色近于雨过天青，宋徽宗时所烧御器竟"屑玛瑙为釉"（［清］朱琰《陶说》），釉汁浑厚润泽，美感玄谧清



图六四一 2：宋代官窑仿古铜贯耳瓶

远，形制较小而产量特少，尤足珍贵。其器底有支钉，置于匣钵内的陶质垫饼上，以防止瓷器烧制过程中与匣钵粘连。所以，汝窑瓷器器底都有支钉痕迹。

官窑为宋代宫廷置瓷窑。北宋官窑窑址至今尚未发现，南宋置官窑在杭州凤凰山，称“修内司官窑”；另置官窑在郊坛，称“郊坛官窑”。官窑瓷器造型仿古铜、古玉（图六四一 2），胎骨深灰或呈紫褐色，胎薄而釉厚，口、足露出胎骨，称“紫口铁足”。釉色多呈粉青，开片大而自然，美感端庄凝重。

哥窑、龙泉窑窑址在今浙江省龙泉县，“哥窑与龙泉窑皆出处州龙泉县，南宋时有章生一、章生二兄弟各主一窑，生一所陶者为‘哥窑’，以兄故也；生二所陶者为‘龙泉’，以地名也”（[明]郎瑛《七修类稿续编》）。哥窑胎土内含铁较多，呈黑灰色，釉色多灰青，挂釉较厚。它利用坯胎和釉料膨胀系数的不同，有意制造釉面裂纹，俗称“开片”，又称“百圾碎”，烧成后，裂纹内染上颜色，《天工开物》谓：“凡为碎器……褐色则老茶叶煎水一抹也”（图六四一 3）。龙泉窑瓷器釉色有粉青、梅子青等，梅子青釉如新鲜青梅般苍翠莹澈，厚如凝脂，温润如玉，胎土中掺入紫金土，胎色深暗，更衬出釉色深沉之美。



图六四一 3：宋代哥窑开片香炉

钧窑窑址在今河南省禹县（古称钧州）。其釉为不透明乳浊釉，有天蓝、天青、月白等色，都近



图六四一 4：宋代钧窑窑变花盆

于蓝色，所以，钧窑瓷器仍属于北方青瓷系统。它以烧制“窑变”釉为特色——挂蓝釉后播撒铜粉，入还原焰烧制。烧制过程中，釉汁流淌渗化，成品玫瑰紫、海棠红、月白、天青互相辉映，如朝辉，如晚霞，天工人巧，意趣在有无之间。所烧花盘大小成套，编入“花石纲”，供宫廷御用（图六四一 4）。

景德镇旧称“新平”，又称“浮梁”。《浮梁县志》中有“新平治陶，始于汉世”之说，景德镇至今尚未发现汉代窑口遗址，所以，“始于汉世”只能姑存一说。已知宋代以前，景德镇烧制陶瓷还只是农民的家庭副业。北宋景德年间，新平景德窑所烧影青瓷刻意仿玉，“素肌玉骨”，时称“隐青”、“映青”（图六四一 5），当时就有“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”的美誉。景德窑烧制御器声誉鹊起，“著行海内，于是天下咸称景德镇瓷器”（[清]蓝浦《景德镇陶录》），景德镇由此得名。



图六四一 5：宋代景德镇影青温酒器
安徽宿松出土

名窑瓷器的艺术成就与宋代烧瓷技术的进步有直接关系。宋代以前用木材烧瓷。木材燃烧的火焰较长，于是出现了窑身较长、适合烧柴的龙窑，浙江上虞曾经发现商代龙窑遗址。唐

宋，北方瓷窑开始以煤为燃料。煤炭燃烧的火焰较短，所以，北方出现了窑身较短、适合烧煤的圆窑，即馒头窑。南方瓷窑仍然以木柴为燃料，所以，南方多窑身较长、适合烧柴的龙窑。北方圆窑燃烧煤炭，窑温升降慢，窑内很难形成还原气氛，瓷土中金属元素氧化，所以瓷质泛白；南方龙窑燃烧木柴，窑温升降快，窑内容易形成还原气氛，瓷土中氧化铁充分还原，所以瓷质泛青。中国瓷器南青北白格局的形成，固然体现了南北方不同的审美，更由燃料、窑型等生产工艺的不同所决定。

宋人烧造白瓷，提高了胎土中 Al_2O_3 的含量，降低了 Fe_2O_3 的含量，使瓷胎可以耐 1200℃以上的高温，成品不像唐代白瓷釉面粗糙，白中泛黄，而是白得纯净、滋润、精细、雅致，大大提高了白瓷的质量。宋人完全掌握了控制釉中铁元素还原至青色的技术，由此得到青翠纯正的釉色，又大大提高了青瓷的质量。商代发明的石灰釉，高温下易于流走，釉层单薄，一览无余；南宋发明了高黏度的石灰硷釉，使瓷器表面挂釉深厚，加上多次挂釉，釉层厚如凝脂，由此带来观赏不尽的韵味。挂釉莹润肥厚，是宋代青瓷工艺又一巨大进步。

宋代瓷器造型集中国古代器皿造型之大成。原始彩陶用泥造型，多曲线，显得圆浑饱满；商周礼器用金属造型，多直线，直中有曲，方硬厚重而变化丰富；宋瓷则方圆结合，方不是绝对方，方中有圆，圆也不是绝对圆，圆中又有方，庄重大气又富人情味。象生器皿如葫芦瓶、石榴尊、蒜头瓶、鱼篓罐等，是自然生物的放大或是缩小，体现了中国人巧法造化的造物观。即使是抽象形器皿，也往往模拟人体的整体和谐和左右对称，把器皿当作一个完整的生命体，以求造型的完整，器皿各部位如口、颈、肩、腰、腹、足等，有对人体器官的模拟和比附，局部构件也往往称之为耳、鼻、舌，成为生命象征体的组成部分，器皿被中国人赋予了生命形态，呈现的是充满人性的气韵之美。如北宋始创的玉壶春瓶，令人产生诗意的联想，那修长玲珑的造型、柔和优美的曲线，不正给人“豆蔻梢头二月初”的美感么？北宋始创的梅瓶，那细细的颈、圆浑的肩、丰满的身，不能不说有女人体的启示；小口，宽肩，收腹，敛足，恰恰是一个有教养的女子在正规礼仪场合所应该表现出的风范；整体比例修长，轮廓挺拔刚健，重心上移，又恰恰符合直、长、开的礼仪美原则。宋瓷美感典雅庄重，内涵很深绝不是偶然现象，而来自工匠对士子仪表、风度的长期观察。到宋代，中国器皿造

型排斥数理特征、疏远纯理性造型的民族特征已经完全形成，单纯造型中见含蓄隽永的韵味，体现出中国人与自然环境融合的民族性格。陶艺家杨永善先生把中国古代瓷器造型特点归纳为四点：象形取意的造型方法、讲求完整的求全意识、不断完善的造型程式和富有诗意的造型趣味①。这四点，在宋代瓷器中有最为完美的体现。明清，器皿造型表现为收放自如、富于变化的曲线，即使是某一造型的局部或某一图案开光，也绝不表现为方形直角，而表现为方形委角，或截取圆形部分，或以圆形重复组合，变化奇巧，但也趋向纤弱，不复有宋瓷的庄重大气。

二、活泼豪放的民窑瓷器和少数民族瓷器

宋代民间窑口取得了同样令人瞩目的成就，产品健康朴茂，豪放活泼，充满清新气息。其中，磁州窑、耀州窑、吉州窑、建窑成绩突出。

磁州窑为宋代北方最大的民窑体系，窑址覆盖河北、河南、山西三省，而以河北邯郸（古称磁州）为代表，擅烧黑瓷、白瓷和花瓷，瓷瓶、瓷枕、镜盒（图六四二 1）、脂粉盒、香料盒等是其特色品种，民间销行很广。磁州当地泥土粗糙，窑工掌握了胎土、化妆土、釉药三者烧成温度和膨胀系数匹配的规律，以细化妆土和釉水遮盖了粗糙的泥胎。磁州窑瓷器中，白釉黑花瓷器最见特色，有画花、刻花两种。刻花瓷器在黑釉上刻花或戳出珍珠地，走刀如笔，意态纵横，黑白对比，粗犷浓重。磁州窑泥坯粗糙，吸水性强，画瓷必须速度极快，运笔如





图六四二 1：宋代磁州窑刻花镜盒

① 杨永善：《中国传统陶瓷的造型意识及其文化内蕴》，《文艺研究》1995 年第 3 期。



图六四二 2：宋代耀州窑梅瓶

飞，一气呵成，看似信手挥洒，却灵气飞动，情感奔放，意溢器外，有时简直进入了“得意忘形”的境界。磁州窑是宋代惟一用毛笔描绘瓷器花纹的窑口，其画瓷给写意花鸟画的诞生以重大影响。

耀州窑窑址在陕西铜川。虽为民间青瓷窑口，却常年例贡朝廷。比较定窑工整浅细的刻花，耀州窑瓷器刻花深峻，奔放犀利，其上挂釉深厚，花纹隐于釉下，似有浮雕感（图六四二 2）。彬县出土宋代耀州窑提梁倒灌壶（藏陕西省历史博物馆），提梁设计作伏卧的凤凰，壶身刻缠枝牡丹，壶盖密封，通过壶底漏柱进水，正置以后，水在漏柱以下，不会漏出，体现了民间工匠高超的设计匠心。

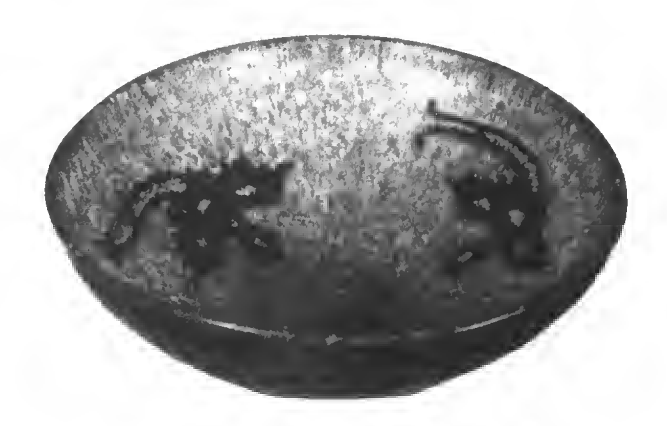
建窑窑址在今福建省建阳县，以烧褐黑釉瓷器闻名，釉中赤铁矿晶体在烧制过程中析出，聚于器面，器面显出“兔毫”、“玳瑁”、“油滴釉”、“鹧鸪斑”、“银星斑”等美丽的斑纹，有的纹理细长如兔毛，有的纹理呈圆晕斑，有的夹有银色闪光颗粒。黑瓷茶盏上，银色结晶像兔毫密布，又像细雨霏霏。文人爱其最宜斗茶[①]，于是，建窑黑釉瓷器流行开来，从天目山传到日本，日本称为“天目釉”（图六四二 3）。



图六四二 3：宋代建窑黑瓷茶盏

① 斗茶：宋代一种文化游戏。将白茶末倾入碗中，以沸水点注，一斗茶色，二斗茶汤，水面白色浮沫后退者为胜。黑釉茶盏能衬托白沫，受到斗茶者爱重。日本茶道盖源于此。

吉州窑窑址在今江西省吉安县(古属吉州),专烧黑瓷,釉面也有“玳瑁斑”、“油滴斑”等美丽斑纹。此外,窑工自创树叶贴花、剪纸贴花等技法,树叶的筋脉或纸的肌理留在瓷碗内壁,看似随意,却巧借天工,朴素自然,饶有趣味(图六四二 4)。吉州窑等民间窑口的省油瓷灯,灯盏做成中空蓄水的夹层瓷碗,夹层内注水,点灯时,水降低了灯盏的热度,减少了灯油的挥发,从而节省了灯油,陆游记“蜀中有夹瓷盏,注水于盏唇窍中,可省油之半”([宋]陆游《陆放翁集·斋居记事》)。这样的省油瓷灯,为我国民间广泛使用,直到电灯问世。



图六四二 4:宋代吉州窑剪纸贴花凤纹碗

辽、西夏烧造的瓷器自成特色。辽宁赤峰西南的辽代官窑,在唐三彩基础上创烧出“辽三彩”。辽三彩仿契丹民族传统的木制、皮制容器,烧成适合游牧生活的鸡冠壶(图六四二 5)、鸡腿瓶等,极富民族风味,为金人所沿用。西夏的白釉高足瓷器,造型别具一格。



图六四二 5:辽代鸡冠壶

三、线型布局的城市和精巧变化的建筑

宋代,商业、手工业的空前兴盛、商品流通的空前繁荣,使城市经济空前发展,城市建设也被带动了起来。海上贸易兴起以后,泉州、广州、上海等新兴的

商业城市，以有别于中国历史上政治城市的面貌出现，给有宋一代和以后的都市建设以影响。

（一）城市布局

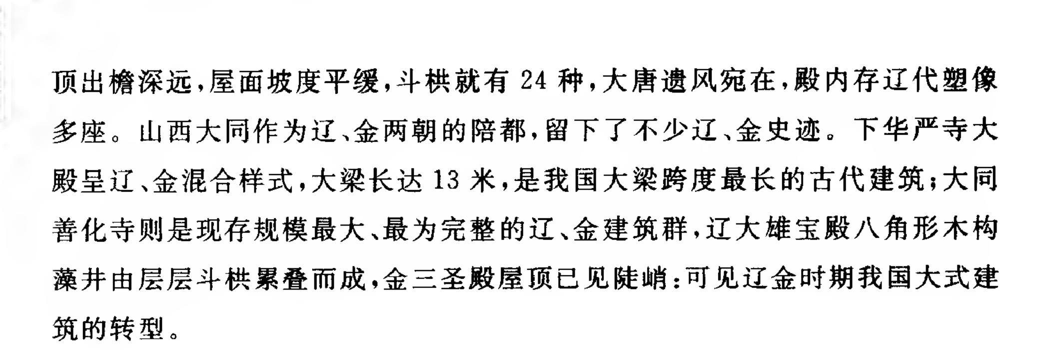
宋代城市布局突破了唐代的里坊制，“侵街”——临街设店，从唐代的偶尔为之到宋代成为普遍现象，主要道路向两端延伸，晋唐“东市”、“西市”这样集中的集市，为沿街店铺所取代，城市由方形结构变为线形延伸，由封闭的内向布局变为开放的外向布局，适应了商业发展的需要。

（二）建筑

五代建筑风格是唐代建筑风格的延续。山西今存平顺龙门寺西配殿和大云院正殿、平遥镇国寺万佛殿等三座五代木构建筑。平遥万佛殿建于后汉903年，比佛光寺仅晚46年，庞大的七铺作斗栱纯为唐代风格，值得一看。

宋代建筑不复有唐代建筑的凝重雄浑，转向醇和秀美，讲究建筑布局的变化和细部工艺的精巧，注重群体关系，斗栱变小，柱身加高，殿、阁、楼、台屋顶组合趋于复杂，意味着建筑木构技术更趋精到，斗栱的结构作用减弱。如建于北宋天圣年间的山西晋祠圣母殿，宽阔的月台、深达两间的前廊、雕有盘龙的木廊柱，模糊了建筑空间的内外界限，比唐代大殿见灵巧，比明清建筑又分明可见唐代建筑雄浑厚重的遗韵。殿前挖鱼沼，桥墩上架飞梁，以斗栱承托桥面，建筑构架用于桥梁，世称“鱼沼飞梁”。它是中国惟一存世的十字飞梁形古代桥梁。建于北宋皇祐四年（1052年）的河北正定隆兴寺摩尼殿，以布局变化取胜：正方形殿身作重檐歇山顶，四面正中各伸出歇山顶抱厦，使建筑平面呈十字形，屋顶升降，组合变化。摩尼殿内有宋铸千手观音，长达15.7米的五彩塑壁为明嘉靖间重塑，精则精矣，趣味却甜俗琐碎了。传世宋代大殿还有：福建泉州清净寺、浙江余姚保国寺大殿等。

辽代（916—1125），几乎与五代同时开始，又几乎与北宋同时结束，辽政权“以国制治契丹，以汉制待汉人”（《辽史·百官志》），所以，辽代艺术风格是唐风的直接继承。天津蓟县独乐寺是辽代建筑的范例。门楼用“分心槽”工艺，一排柱子顶起屋顶，前后出檐，作为大殿的前导序列。观音阁呈筒体结构，屋



顶出檐深远，屋面坡度平缓，斗栱就有 24 种，大唐遗风宛在，殿内存辽代塑像多座。山西大同作为辽、金两朝的陪都，留下了不少辽、金史迹。下华严寺大殿呈辽、金混合样式，大梁长达 13 米，是我国大梁跨度最长的古代建筑；大同善化寺则是现存规模最大、最为完整的辽、金建筑群，辽大雄宝殿八角形木构藻井由层层斗栱累叠而成，金三圣殿屋顶已见陡峭：可见辽金时期我国大式建筑的转型。

（三）帝陵

我国已发掘的五代帝陵有：成都前蜀王建墓、南京南唐二陵等。王建墓在地面用夯土包筑，内部布局精巧，外观则全无气势。中室石棺床两侧刻 12 身抬棺力士，三面束腰刻 24 个女乐伎，体态丰腴，手持 23 种不同乐器在演奏，鼓就有 8 种 9 件，是研究五代音乐史的珍贵资料。墓室内王建石坐像，神态安详，雕刻写实洗练，真实地反映了王建平和睿智的性格，是现存惟一帝王石雕肖像。南唐先主李昇钦陵和中主李璟顺陵在南京中华门外祖堂山，石门楣刻双龙戏珠，石门旁刻力士，墓室内仿木构建筑，石刻斗栱硕大，大唐遗风尚存。

宋代皇陵在皇帝死后才破土动工，七月内必须入葬，所以，陵区大而陵墓规模小。风水说认为赵姓陵墓应东南地穹而西北地垂，所以，与唐代帝陵不同的是，宋陵各陵入口至宝顶，地势逐步下降。北宋除徽、钦二帝死于非命外，七帝陵和赵匡胤父陵共八座陵墓，都在河南巩县，地面建筑早已无存，仅存神道石刻。南宋诸帝陵在浙江鄞县，元初已被破坏得面目全非，神道石刻寥寥无几。宋陵石翁仲比真人、石兽比真兽略小，作风写实，概括，朴素，洗炼，没有了汉陵石刻的动感和活力，也没有了唐陵石刻泰山般的气势。

内蒙巴林右旗、辽庆明城遗址、巴林左旗辽祖明城遗址西北，分别发现辽庆陵和太祖陵，享殿、万翁仲、经幢等尚存。

四、园林的变革和宗教的推动

政和七年（1117 年），宋徽宗在汴梁培土堆阜，购置假山，大造园林，因其地在禁城东北艮位，故名“艮岳”。为此，徽宗不惜千里迢迢调运太湖石，史称

"花石纲"。宋徽宗其实是个文人，艮岳则是士大夫意趣的皇家园林。北宋汴梁供市民踏青的名园有十余处，皇家园林金明池、琼林苑等，也在游春之日向市民开放（[宋]孟元老《东京梦华录》）；洛阳作为陪都，见于记载的园林有 24 处（[宋]李格非《洛阳名园记》），宋人邵雍《咏洛下园》诗有"洛下园池不闭门"、"遍入何尝问主人"句，可见洛阳园林也向市民开放。南宋造园之风，比北宋有过之而无不及，临安西湖畔，私园不下四五十处；吴兴作为陪都，有私家园林 36 处（[宋]周密《吴兴园林记》），繁华一如北宋洛阳。

北宋文人对生活艺术化的追求，推动了私家宅院园林化。晁无咎在济州葺"归去来园"，造景依陶潜《归去来辞》，一门一牖均以陶诗词句命名；苏舜钦感于《孺子歌》"沧浪之水清矣，可以濯吾缨；沧浪之水浊矣，可以濯吾足"（《孟子·离娄上》），为自购园林起名"沧浪亭"；沈括在镇江梦溪造园，司马光建独乐园，朱长文建乐圃园：园林成为文人寄兴的所在。士大夫园林一变隋唐皇家园林的宏伟壮丽，转向对细腻、幽深之美的追求和对自然之美的提炼，空间愈来愈窄小，手法愈来愈抽象。文人们不离城市，坐享林泉之美，在园林里悟宇宙之盈虚，体四时之变化，也比德也畅神，也入世也出世。园林风光成为宋词的描写对象，如贺铸《西笑吟》"桃叶园林风日好"，欧阳修《蝶恋花》"庭院深深深几许"，晏殊《浣溪沙》"小园香径独徘徊"，都写出了宋代士大夫园林小、曲、深的特色。如果说正统居处的哲学根源是儒教思想，强调建筑的伦理秩序和理性精神，表现出充满阳刚之气的壮美，其典型表现是整饬的宫殿；传统园林的哲学根源则是老庄思想，强调建筑空间的变化和天人合一，表现出弥漫着阴柔之气的优美，其典型表现是文人园林。中国园林的文人化，到此正式完成。

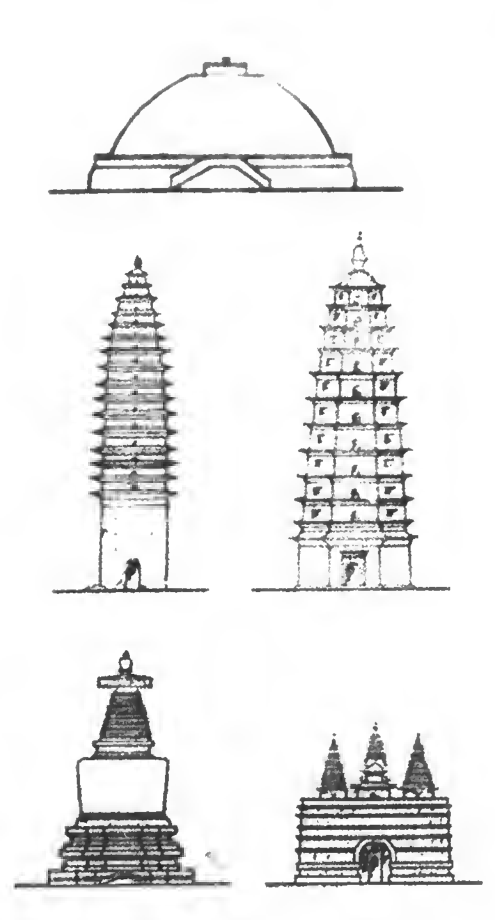
南宋以来，寺庙采用中轴布局的宫殿形制，塔院采用有塔、有山、有水的园林形制，正是融合儒、道思想的具体表现。宋真宗命王钦若、张君房等编辑道藏，大建宫观；宋徽宗自称"道君皇帝"：使北宋道教得到充分发展。道观既占山水之秀，又擅宫宇之盛。南宋，南方确立了禅宗的五山十刹制度，出现了浙江临安灵隐寺、江苏苏州虎丘寺等名刹①。道观、佛寺的再度兴盛，推动了两宋园林建设。

① 张十庆：《五山十刹图与南宋江南禅寺》，南京：东南大学出版社 2000 年版，第 20、22 页。



五、风景的靓点——塔

佛寺在我国，从早期以塔为中心到前塔后殿，隋代改为寺、塔并列，南宋则另建园林式的塔院。基于与自然相通的建筑观，比较印度窣堵坡，我国佛塔除了供奉佛像、收藏经书和舍利子以外，又有了镇风水、望敌情、导航引渡等附加功能。从此，塔置于寺庙的塔院或城市的园林之中，成为供人登高远眺的风景建筑。宋代出现了楼阁式塔。它垂直耸立，与平面延展的建筑群形成强烈对比，屋顶——斗栱——平坐（挑廊）的节奏重复，构成从下至上缓缓内收的优美韵律，成为风景的靓点或是城市的标志。元代，喇嘛塔进入了中原，明代又出现了金刚宝座塔。寺庙里大多有塔，园林高岗上大多有亭，“塔”和“亭”为游人提供了登高远眺、驻足流连、引发人生感、历史感、宇宙感的场所，深化了中国园林的意境（图六四五 1）。



图六四五 1：印度窣堵坡（左）与中国古塔（右）比较

现存大小宋塔散布于全国各地，以开封铁塔、繁（音 pó）塔和杭州六和塔为典型。开封铁塔系琉璃塔，为《木经》作者、宋代喻皓设计。塔八角，13 层，挺拔秀美，贴面琉璃砖上摹印有飞廉、麒麟等 50 多种纹样，飞扬灵动。因为当地多西北风，喻皓设计作塔尖向西北倾斜，几百年后，塔身竟然渐为西北风拨正。琉璃砖风化，颜色如铁，俗称“铁塔”。开封另一宋塔——繁塔，仅存三层，深藏于陋巷。数万

块方形贴面青砖都以圆形开光，开光内塑罗汉一躯，简练传神，与长清灵岩寺、平遥双林寺宋塑差可比肩，令人赞叹。杭州六和塔屹立于钱塘江边山上，年代早、体量大，是我国著名的楼阁寺塔。



图六四五 2：佛宫寺木塔
山西应县

建于辽清宁二年（1056 年）的山西应县佛宫寺塔，平面呈八角形，9 层，直径 30 米，高达 67.13 米，筑于 4 米高的双层石基上，是国内仅存的全木构佛塔（图六四五 2）。从下至上，外观每层层高加长，出檐缩小，形成从大到小、稳定有上升感的韵律，美感雍容雄浑，顶部的塔刹、座、冢、杆三部分还看得出印度佛塔的影子。内部结构则层层筒体相叠，上层筒体的基座插入下层筒体，成为暗层，此种工艺叫“金厢斗底槽”（斗 dòu，斗合之意），亦即沈括所言“六幕相连如胠箧”（[宋]沈括《梦溪笔谈》卷十八）。塔内五个筒体叠作九层，其中有四个暗层；塔外围底层有一层非结构层的围廊，叫“副阶周匝”①。其木构共用榫卯 60 多种。榫卯有抵消和平衡外力的缓冲作用，抗震力、抗风力好，所以，全塔不用一根铁钉，历千年而不倒塌。塔内各层都有塑像和壁画，以下层殿堂供养人像和南、北门天王像元气充沛，有唐画风范。

六、其他造物艺术

北宋初，开封设立了数百织工的绫锦院；南宋，临安、苏州和成都三大锦院驰名全国。宋锦提花精确，锦面平整细密，变唐锦的明艳典丽为淡雅柔和。受

① 殿式建筑与石阶间的廊叫副阶，围廊叫“副阶周匝”。





图六四六 1:[南宋]朱克柔刻丝《荷塘乳鸭图》

文人玩赏书画之风的影响,一种织画工艺——缂丝兴盛起来。它是织造工艺中最费工时的一种。其工艺特点一是“通经断纬”:不是一梭子将纬线穿入经线头尾,而是在挂好经线以后,根据图样,用小梭子将不同色彩的纬线挖缀上去;二是“曲纬”:每根纬线穿入正面后,再折向反面,正反花色如一。由于纬线绕到反面再织同样花色,经线与经线间被拉开一丝缝隙,使缂丝纹与地、色与色间“若不相连,承空视之,如雕镂之象。故名‘刻丝’”①。宋徽宗好书画文玩刺绣,北宋宣和间刻丝最盛;南宋,有朱克柔、沈子蕃等名手,织作花鸟禽兽,连水墨晕色也被惟妙惟肖地织了出来(图六四六 1)。明人称赞“宋人刻丝山水、人物、花鸟,每痕剜



① 田自秉:《中国工艺美术史》,上海:知识出版社 1985 年版,第 247、248 页。

断，所以生意浑成，不为机经掣制。今人刻丝，是织丝也，与宋元之作迥异”（[明]高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺中·赏鉴收藏画幅》）。宋代宫廷还设有绣院，绣品除作服饰之用外，兼绣图画，开后世画绣之先声。明人称赞“宋人绣画，山水人物，楼台花鸟，针线细密，不露边缝。其用绒止一二丝，用针如发细者为之，故多精妙。设色开染，较图更佳。以其绒色光彩夺目，丰神生意，望之宛然，三趣悉备。女红之巧，十指春风，迥不可及”（出处同上）福州南宋黄升墓中，出土衣服、衣料、被褥等334件；黑龙江阿城巨源金墓中，出土大量金代丝织服饰①。

我国岭南先于江南出现了棉纺织业，唐代岭南所织“桂布”，就是棉布。北宋，棉花种植在江南普及开来，“斑布”先见于少数民族地区，“诸蛮多以斑布为饰”（[唐]魏徵等《隋书》），“徭人以蓝布为斑，其纹极细。其法以木版二片，镂成细花，用以夹布，而熔蜡灌于镂中，而后乃释板取布，投诸蓝中。布既受蓝，则煮布以去其蜡”（[宋]周去非《岭外代答》）。这样的染缬方法，其实是唐代夹缬工艺的延续。随着棉花种植的普及，宋代，江南也出现了染缬成花的“斑布”、“药斑布”。“宋嘉泰中，土人归姓始为之。以灰药布染青，俟干拭去，青白成文，有山水、楼台、人物、花果、鸟兽诸象”②。明清，蓝印花布的染缬，遍及苏、浙、黔、湘民间。



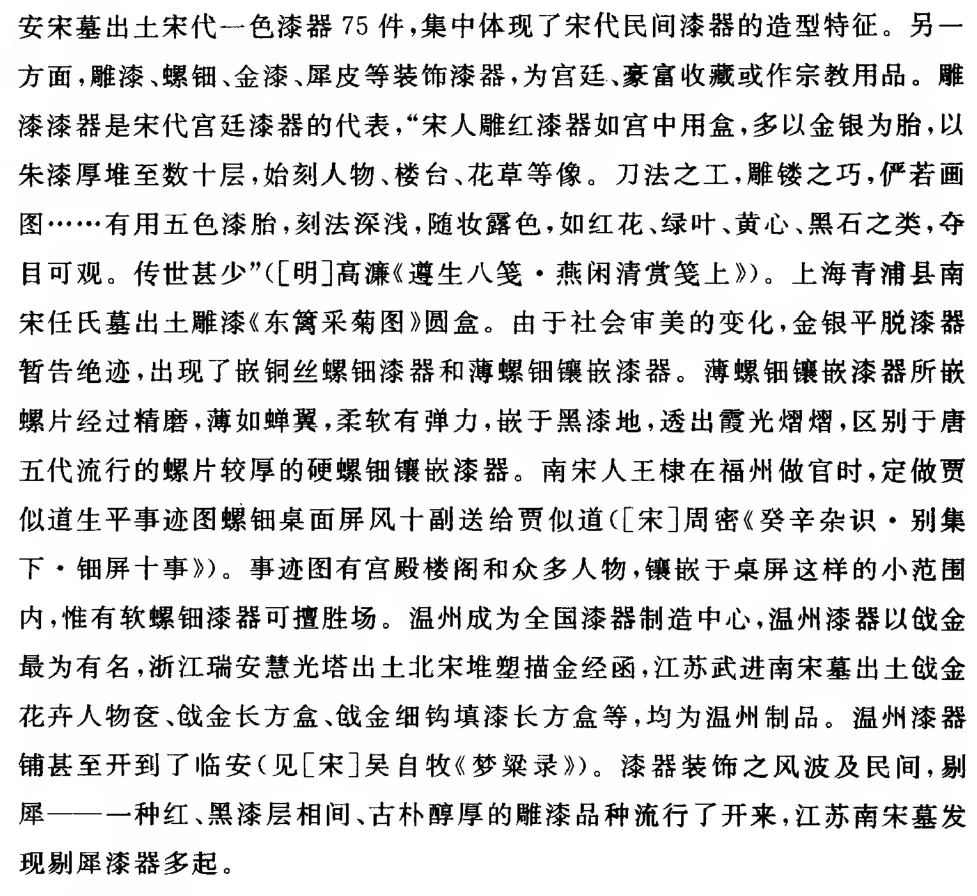
图六四六 2：南宋漆盏托
江苏宜兴出土

宋代漆器向两端发展：因市民文化的兴起，实用漆器走向市场，走向民间。受同时代瓷器影响，宋代民用漆器一色纯净，不施纹饰，朴素，圆润，秀美，花瓣形、瓜楞形碗、盘、奁、盏托等，是这一时期漆器的造型特色（图六四六 2）。江苏淮

① 华梅：《服饰与中国文化》，北京：人民出版社2001年版，第441、442页。

② 《嘉定县志》，转引自田自秉：《中国工艺美术史》，上海：知识出版社1985年版，第248页。





安宋墓出土宋代一色漆器 75 件，集中体现了宋代民间漆器的造型特征。另一方面，雕漆、螺钿、金漆、犀皮等装饰漆器，为宫廷、豪富收藏或作宗教用品。雕漆漆器是宋代宫廷漆器的代表，“宋人雕红漆器如宫中用盒，多以金银为胎，以朱漆厚堆至数十层，始刻人物、楼台、花草等像。刀法之工，雕镂之巧，俨若画图……有用五色漆胎，刻法深浅，随妆露色，如红花、绿叶、黄心、黑石之类，夺目可观。传世甚少”([明]高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺上》)。上海青浦县南宋任氏墓出土雕漆《东篱采菊图》圆盒。由于社会审美的变化，金银平脱漆器暂告绝迹，出现了嵌铜丝螺钿漆器和薄螺钿镶嵌漆器。薄螺钿镶嵌漆器所嵌螺片经过精磨，薄如蝉翼，柔软有弹力，嵌于黑漆地，透出霞光熠熠，区别于唐五代流行的螺片较厚的硬螺钿镶嵌漆器。南宋人王棣在福州做官时，定做贾似道生平事迹图螺钿桌面屏风十副送给贾似道([宋]周密《癸辛杂识·别集下·钿屏十事》)。事迹图有宫殿楼阁和众多人物，镶嵌于桌屏这样的小范围内，惟有软螺钿漆器可擅胜场。温州成为全国漆器制造中心，温州漆器以戗金最为有名，浙江瑞安慧光塔出土北宋堆塑描金经函，江苏武进南宋墓出土戗金花卉人物奁、戗金长方盒、戗金细钩填漆长方盒等，均为温州制品。温州漆器铺甚至开到了临安(见[宋]吴自牧《梦粱录》)。漆器装饰之风波及民间，剔犀——一种红、黑漆层相间、古朴醇厚的雕漆品种流行了开来，江苏南宋墓发现剔犀漆器多起。

宋代仿古玉器高古典雅，端庄静穆，充做文人清玩。另一方面，市民对现实生活的热情投入，使宋代玉器不再有上古玉器的巫术意义、礼仪意义和比德意义，市民化，世俗化，审美化了。南宋杭州有“七宝所”贩卖玉器，“珊瑚树十株，内有三尺者，玉带、玉梳、玉花瓶、玉束带、玉劝盘、玻璃盘、玻璃碗、菜玉、水晶、猫眼、马价珠，奇宝甚多”([宋]西湖老人《西湖老人繁盛录》)。以花鸟、童子为主题的佩玉流行开来，如《执荷童子》，造型写实简洁，极富世俗生活情趣，成为宋代市民玉器的代表。

我国古代科学仪器，如天文仪器中的漏壶、圭表、浑仪、浑象以及地动仪、指南针等，都出之以艺术造型，科学仪器同时又是艺术作品。宋代郭守敬造简仪、圭表、玲珑仪、七宝灯漏等，苏颂、韩公廉造水运仪像台等，都继承了科学仪器艺术造型的传统。



第五节　市民艺术的空前发展

宋代城市经济的空前繁荣，使市民文艺如火如荼地发展起来。形形色色的讲唱艺术，受到新兴市民的热烈欢迎；乐舞也消退了庙堂色彩，转向自娱自乐，并且融入了戏剧；宋、金古剧和南戏，分别成为元杂剧和明传奇高峰的前奏。风俗绘画以前所未有的丰富题材，反映了两宋城乡广阔的社会生活，把宋代现实主义艺术推向了新的高度；文化昌明则使雕版印刷比唐代长足发展，成为明清版画和年画成就的先声。寺庙雕塑和石窟造像消退了庄重、典雅的古典艺术精神，人情化、世俗化了。宋代市民文艺的成就，超越了以往任何一个朝代，两宋以淡泊隽雅为主导性审美的艺术史增添了欢乐谐噱、浓妆艳抹的华章。

一、剧曲和讲唱的兴盛

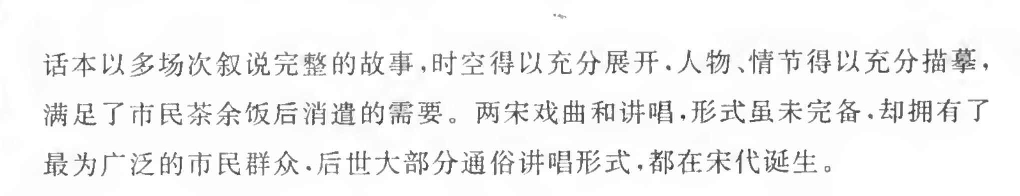
宋代市民文化的兴起，使中国乐舞出现了根本性的转折，汉唐歌舞大曲的传统到此断裂，而为形形色色供市民消遣的讲唱所取代，标志着文化平民化的必然走向。元末陶宗仪说，“宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调”[①]，话本、唱赚、诸宫调、宋杂剧、鼓子词、傀儡戏、歌舞、器乐、武术、杂技……各种表演艺术都在勾栏瓦舍[②]登场。北宋汴京“大小勾栏五十余座内，中瓦子莲花棚、牡丹棚、里瓦夜叉棚、象棚最大，可容数千人”（[宋]孟元老《东京梦华录》卷二《东角楼街巷》）；南宋临安有“南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦，惟北瓦大”（[宋]西湖老人《西湖老人繁盛录》），“北瓦内勾栏十三座最盛。或有路歧，不入勾栏，只在要闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’，此又艺之次者”（[宋]周密《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》）。南宋见于记载的说唱艺人在500人以上（[宋]周密《武林旧事》卷六《瓦子勾栏》）。诸宫调以多套联曲，南戏和

---

① [清]李调元：《剧话》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（八），北京：中国戏剧出版社1959年版，第42页。

② 勾栏是用栏杆或幕布隔成的商业性表演场所，瓦舍集众勾栏，“谓其来时瓦合，去时瓦解之意，易聚易散也”，见[宋]吴自牧《梦粱录》卷十九《瓦舍》。它们是宋代通俗文艺的主要表演场所。





话本以多场次叙说完整的故事，时空得以充分展开，人物、情节得以充分描摹，满足了市民茶余饭后消遣的需要。两宋戏曲和讲唱，形式虽未完备，却拥有了最为广泛的市民群众，后世大部分通俗讲唱形式，都在宋代诞生。

（一）北杂剧的真正源头——宋杂剧和金院本

杂剧初兴于唐末。唐太和三年(829 年)，成都出现了“杂剧丈夫”(南杂剧演员)①。其实，唐末杂剧还只是汉以来“百戏”的别称。宋代，杂剧从散乐中分离了出来，“大抵全以故事，务在滑稽唱念”([宋]吴自牧《梦粱录》卷二十)，成为含曲艺、杂技、滑稽因素在内的情节性表演，又称“滑稽戏”。它由“艳段”、“正杂剧”、“散段”三部分组成，末泥、引戏、副净、副末、装孤五人扮演故事(出处同上)，走近了戏剧。北宋杂剧以目连戏为代表，“勾肆乐人，自过七夕，便般(扮)《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增”([宋]孟元老《东京梦华录》卷八)。后来，目连戏中不断加进民间故事，成为各种表演的杂陈，开中国戏曲综合性的先声。南宋杂剧渐以歌曲演唱，逐步离开了滑稽戏，见于记载的南宋杂剧有 177 段([宋]周密《武林旧事》卷十《官本杂剧段》)。河南焦作宋墓出土陶伎乐俑，河南偃师宋墓出土杂剧脚色画像砖(图六五一 1)，河南温县宋墓出土杂



图六五一 1：宋墓杂剧脚色画像砖
河南偃师出土

① 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社 1993 年版，第 117 页。

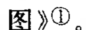
剧雕刻砖，河南荥阳出土宋代石棺上有线刻杂剧图，其上角色已有“正貌”与“丑形”之分，体现出宋杂剧滑稽俳优的特色，表明中原地区宋杂剧演出的兴盛。但是，宋代杂剧尚摇摆于戏剧与讲唱之间，其本又无一存世，很难知道其是否已有代言体，加之“不能被以歌舞，其去真正戏剧尚远”[1]。

宋人南渡、金人定都燕京以后，北方杂剧艺人把宋杂剧发展成为较为紧凑的金院本。院本者，“行院之本也”（[明]朱权《太和正音谱》）；行院者，妓院也。金院本成为元杂剧的直接前奏。吴梅说，“今日流传古剧，其最古者出于金元之间，而其结构，合唐之参军、代面，宋之官剧、大曲而成”[2]；王国维则把宋金杂剧和院本统称为“古剧”，“古剧者，非尽纯正之剧，而兼有竞技游戏在其中”[3]，也就是说，宋金杂剧和院本是尚未成熟的戏剧。山西稷山、侯马、襄汾金墓出土砖上，模印有杂剧脚色形象甚至戏台形象，脚色各各分明，表情生动（图六五一 2）；山西高平县李门村二仙庙石露台上，刻有金人《杂剧图》、《帕舞



图六五一 2：金墓杂剧脚色画像砖
山西稷山出土

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 27 页。
② 吴梅：《中国戏曲概论》，上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 125 页。
③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 58 页。



图》①。

史载傀儡“起于汉祖。在平城为冒顿所围……陈平访知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关舞于间。阏氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军”（[唐]段安节《乐府杂录》）。唐人将傀儡演出置于参军戏等开演之前，“唐时窟儡子，唐戏之首舞也”②。宋代傀儡戏有悬丝傀儡、走线傀儡、杖头傀儡、药发傀儡、肉傀儡、水傀儡等，“凡傀儡，敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本”（[宋]吴自牧《梦粱录》卷二十《百戏伎艺》）。由此，王国维认为，“宋时此戏，实与戏剧同时发达。其以敷衍故事为主，且较胜于滑稽剧。此于戏剧之进步上不能不注意者也”③。

西汉方士张灯设帐，为汉武帝招李夫人之影（[汉]班固《汉书·外戚传》），为我国影戏最早的源头。学者根据韦庄诗“夜限灯影弄先生”句（[唐]韦庄《又逢李氏弟兄诗》）认为，中唐，影戏已经从用于讲经演变为用于俗讲④，影戏的兴盛则是在宋代，宋人笔记记当时影戏种类颇多，有乔影戏、手影戏、大影戏等。“弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇。自后人巧工精，以羊皮雕形，以彩色装饰”（[宋]吴自牧《梦粱录》），南宋，有了“簇影人”（[宋]周密《武林旧事》）这一专门职业。影戏虽不以人扮演，却以歌舞演故事，也应作为中国戏剧的支流加以考察。

（二）戏曲最早的成熟形态——南戏

杂剧诞生于北方中国，而“吴歌杂曲，并出江南”，更适合江南民众的审美。如果以戏曲剧本的诞生作为中国戏曲正式形成的标志，那么，肇始于吴歌杂曲的南戏，则是我国戏曲最早的成熟形态。南戏，或称“戏文”，北宋末出现于浙江温州永嘉一带农村，又称“温州杂剧”，或“永嘉杂剧”。它于“宣和间已滥觞，其盛行则自南渡”始，初以“宋人词而益以里巷歌谣”，宋室南迁以后，在杭州流

---

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社1989年版，第269页。

② [清]姚燮：《今乐考证》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（十），中国戏剧出版社1959年版，第37页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社1998年版，第30页。

④ 康保成：《佛教与中国皮影戏的发展》，《文艺研究》2003年第5期。

行，宋末传到苏州一带，"元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰"（本段引文均见[明]徐渭《南词叙录》）①。

宋代南戏有了比较稳定的戏剧结构：副末开台，生为主脑，旦合于生（为夫妇），净造离乱，丑插科诨，末为串连，生旦团圆为收煞。它无意关注重大题材，而多留连于男女私情，剧本长短不拘，容量大而情节曲折，但结构较散。其曲为南曲，不叶宫调。上场人物都可唱，可以独唱，也可对唱，合唱，轮唱，曲词俚俗，适合在广场演出。其表演曲、白、科、舞俱全，"科"称"介"。《永乐大典》收宋代南戏《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》三种②，剧本框架、人物塑造以及曲、白等清晰可见。它们是今存最早的戏曲残本。

（三）形形色色的讲唱

宋金时期，勾栏瓦舍里的讲唱艺术有：曲子词、缠达、缠令、鼓子词、唱赚、诸宫调、说话、陶真、杂技等等。

中唐以后，歌舞伎人从为皇室贵族服务转入民间自谋生计，一种新的音乐体裁——曲子词，在市民中流行开来，词牌标志曲调，歌词则是新创。后来，为曲子词应曲合舞的歌词——长短句演变为宋词，用现成词牌，或减字，或偷声（加字），或摊破（加添乐句），或犯调（把不同词牌的乐句连接成新的曲牌），短则为小令，长则为慢曲。苏轼、柳永、周邦彦、姜夔等，既能依声填词，又能自度新曲。柳永作为专业词人，创作了大量慢词，以适应民间讲唱抒情、写景、叙事的需要，以致在西夏，"凡有井水饮处即能歌柳词"（[宋]叶梦得《避暑录话》卷下）。南宋词人辛弃疾，"每宴必命侍妓歌其所作"（[宋]岳珂《桯史》卷三）；南宋吴文英每作歌词，"命乐工以筝、笙、琵琶，方响迭奏"（[宋]吴文英《还京乐·序》）。南宋姜夔《白石道人歌曲》所收 17 首歌曲，用古工尺谱标注，是惟一存世的宋词歌谱。民间演唱走进了书斋，成为文人的浅吟低唱。是曲子词的流

---

① 祝允明则谓"南戏出于宣和之后、南渡之际"。见[明]祝允明：《猥谈》。

② 《小孙屠》、《张协状元》、《宦门子弟错立身》，见复旦大学图书馆古籍部：《续修四库全书·集部·戏曲类》，上海：上海古籍出版社 1995 年版，影印本；钱南扬《永乐大典戏文三种校注》，中华书局 1979 年版。关于《张协状元》的产生年代，杨栋认为"不可能如人们所说的早于北杂剧的时代"，见杨栋：《冀南出土瓷器上的金元词曲》，《文艺研究》2004 年第 1 期。

行促成了宋词创作的兴盛。

曲子词除单首演唱外，还联成套曲。两种曲调交替称“缠达”（也称“转踏”），几种曲调连缀称“缠令”。由“缠达”、“缠令”，又发展为“兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声”的“唱赚”（[宋]吴自牧《梦粱录》）。如果说鼓子词是同一宫调的反复演唱，唱时以鼓伴奏，有时夹以道白；唱赚是同一宫调的多个曲牌联合，演唱者拍板，一人击鼓，一人吹笛伴奏；诸宫调（一名“诸般宫调”）则是不同宫调的多首曲子联成套数，若干套数组合，成为以唱为主的大型说唱，其长篇叙事能力，大大超过了鼓子词和唱赚。金人董解元①，在唐人文言小说《莺莺传》、宋人讲唱艺术《蝶恋花鼓子词》的基础上，写成《西厢记诸宫调》，用 14 种宫调、151 支曲牌组成套数，连变体 444 支曲子，洋洋五万言，结构宏伟，情节生动，曲词清新。他将《莺莺传》张生和莺莺爱情故事中缺乏冲突的情节、始乱终弃的结局改编为老夫人和崔、张两方激烈冲突、有情人终成眷属的大团圆结局，变封建说教为张扬人性。这是价值观的根本转变。董《西厢》从内容到形式，都代表了宋代平民文化的成就。

唐、宋说话是今天评书的前身，艺人根据民间传说、历史故事即兴发挥，内容则尽量从俗。其时形成了不同的说话风格，有专说三国的霍四究、专说五代史的尹常卖、专说小说的李慥和专说诨话的张山人等（见[宋]孟元老《东京梦华录》）；出现了不同的说话流派，“说小说，谓之银字儿，如胭粉、灵怪、传奇；说公案，皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事；说铁骑，谓士马金鼓之事；说经，谓演说佛书；说参请，谓宾主参禅悟道等事；讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事”（[宋]灌园耐得翁《都城纪胜》）。宋人《醉翁谈录》记载著名话本如《三国志平话》、《大唐三藏取经诗话》、《大宋宣和遗事》、《清平山堂话本》等共 117 种。

说唱相间的形式有涯词、陶真、鼓子词。“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人”（[南宋]西湖老人《西湖老人繁盛录》），可见陶真流行在农村。“《尧山堂外记》：‘杭州瞽女唱古今小说、评话，谓之‘陶真’，《七修类稿》作‘淘真’”②，陆游

① 董解元，其名失考。解元：明清两代称乡试第一名为解元。解，音 xiè。

② [清]姚燮：《今乐考证》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（十），北京：中国戏剧出版社 1959 年版，第 23 页。

《小舟游近村舍舟步归》："斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满村听说蔡中郎"即指陶真。

如果说唐诗展现的是诗人抱负，宋词展现的是词人私情，宋代说唱则细致描摹人生的真实情状，展开了一幅幅平凡琐碎却又多彩多姿的社会生活画卷。比较前代表演艺术，它们都减弱了抒情性，增强了叙事性和情节性，从而为即将呱呱坠地的杂剧和传奇作了充分的铺垫。

（四）自娱性质的乐舞

虽然北宋犹有教坊，教坊十八调、四十大曲见于记载（[元]脱脱等《宋史·乐志》），南宋教坊依旧（[宋]周密《武林旧事》卷四《乾淳教坊乐部》），宫廷乐舞的规模气势却远逊于唐朝了。唐代大型宫廷燕乐，到宋代演变为且歌且舞的"传踏"和唱、讲、舞结合的"队舞"，"竹竿子"专司歌舞调度并报幕，礼仪性减弱，而娱乐性增强了。南宋临安队舞"其品甚夥，不可悉数……如傀儡、杵歌、竹马之类，多至十余队"（[宋]周密《武林旧事》卷二《舞队》），从舞名《大憨儿》、《麻婆子》、《快活三娘》等等，可见舞蹈情节化，昭示着舞蹈走近戏曲的走向，部分唐代表演舞蹈，如《六么》演变成《崔护六么》、《厨子六么》等等（[宋]周密《武林旧事》卷十《官本杂剧段》），成为杂剧段子。唐代大型燕乐中的大曲，到宋代被"截裁用之"，演变为表演性的器乐小曲，称"摘遍"；唐代寺院中的俗讲，到宋代变为勾栏瓦舍中形形色色的市民说唱：独立性格的表演舞蹈无可奈何地衰落了。宋代大曲则从唐代大曲的抒情转向以故事为本，在长篇结构中夹入历史故事或神话故事，如《鸿门宴》、《巫山神女》、《公孙大娘舞剑器》等；民间社火舞中，也出现了包含故事情节的历史人物造型，《如孙武子教女兵》、《八仙过海》等等。总之，宋代乐舞减弱了抒情性，增强了叙事性，甚至出现了布景道具，成为民间说唱的组成部分　它从高庭广厦走向了民间，从黄钟大吕转为调笑热闹，审美与唐代大不一样了。所以说，"唐代是我国古代表演性舞蹈发展的高峰，宋代则是群众自娱性民间舞颇为兴盛的时代"[1]（彩图十八）。

---

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社 1989 年版，第 304 页。



(五) 辽、金乐舞

“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有饶歌、横吹乐……”，“雅乐歌词，文阙不具。八音器数，大抵因唐之旧”([元]脱脱等《辽史·乐志》)。河北宣化辽墓壁画《散乐图》，绘舞人翩翩起舞，身后有 11 人组成的乐队；河北蓟县独乐寺辽塔上，嵌有辽代乐舞画像砖；河北房山云居寺辽塔上，嵌有辽代砖雕乐舞群像。

“金初得宋，始有金石之乐，然未尽其美也。及乎大定、明昌之际(1161—1196)，日修月葺，粲然大备”([元]脱脱等《金史·乐志》)。山西侯马金墓出土的画像砖，庆丰收舞队中有《童子竹马图》、《童子戏狮图》等①，场面生动，可见金人统治时期山西民间乐舞的流行。

二、卓有成就的风俗绘画和走向普及的雕版印刷

宋代画家对市民情趣和乡村生活表现出空前的热情和关注。他们城郭、集镇、舟桥、车马、耕织、村学……无所不画，田家、客商、行旅、村妇、货郎、婴儿……各色人等都走进了画卷，耕获、牧牛、婴戏、货郎和“渔、樵、耕、读”等等，成为宋代风俗画频繁表现的题材，反映出两宋城乡广阔的社会生活。风俗绘画成为宋代市民艺术一道出色的风景线。

风俗绘画的主要队伍是民间画工。民间画工把他们作画的经验用口诀记录下来，“坐看五，立量七”，“将无项，女无肩，佛秀丽，淡仙贤，神雄伟”，“美人长，宫样妆”，“若要笑，眉弯嘴翘。若要哭，眉锁蹙”，“红间黄，秋叶堕。红间绿，花簇簇。青间紫，不如死”②。风俗绘画为普通百姓“装堂嫁女”([宋]米芾《画史》)，渲染生活中的热闹喜庆，成为市场上可以自由买卖的商品。北宋汴京相国寺每月开放庙会，百货云集，其中就有出售“书籍玩好图画”的摊店([宋]孟元老《东京梦华录》)；南宋临安开放夜市，也有书画扇面出售。

---

① 王克芬:《中国舞蹈发展史》，上海:上海人民出版社 1989 年版，第 269 页。

② 托名《画诀》。王伯敏:《中国绘画史》，上海:上海人民美术出版社 1982 年版，第 351 页。

风俗绘画的成就，使官方画院也不得不刮目相看。院画家高价购买民间风俗画工的画作，用以观赏临摹。绛州人杨威，“每有贩其画者，威必问所往，若至都下，则告之曰：汝往画院前易也。如其言，院人争出取之，获价必倍”（[宋]邓椿《画继》卷七《小景杂画》）。遇有重大的绘事活动，画院常招募民间画工参与，甚至吸纳画工进入画院，互相交流合作。民间绘画的审美趣味不知不觉进入了画院，画院画家如北宋苏汉臣、南宋李嵩等，也堂而皇之画起了不登大雅之堂的风俗绘画。

前已有言，商品经济将商业活动从封闭的里坊中解放出来，扩散到街巷沿线，栉比鳞次的沿街店铺、车水马龙的商业景观——一种全新的生活方式和生活趣味吸引着画家，成为画家描绘的对象。院画家张择端，字正道，擅画舟车、屋木。传世水墨淡设色绢本《清明上河图》（封面图，藏北京故宫博物院）在高仅 28.8 厘米、长 528 厘米的长卷中，再现了北宋汴梁楼阁高耸、车马喧嚷的承平景象。全图从郊外三两路人开始，林木起伏逶迤，建筑渐渐密集，街市、摊棚、戏台……移步换景，士、农、商、医、卜、僧、道……550 多个人物活动其间。船过虹桥是全画高潮：桥上人群拥挤喧嚷，篙师、缆夫一片忙乱，引人入胜的细节描写极富戏剧性，与孟元老《东京梦华录》对汴梁城的描述“从东水门外七里，曰虹桥，其桥无柱，皆以巨木虚架，饰以丹雘，宛如飞虹”正可互相印证。松动的干笔织就有疏有密、深浅浓淡变化的画卷，尽显不同景物的不同质感。《清明上河图》将我国古代绘画的写实传统推向了顶峰，不仅是宋代画院风俗画的杰作，也是中国古代绘画史上的光辉一页。

宋代出现了许多风俗画名手，“有画家因画婴孩出名而被叫做‘杜孩儿’，有的擅长画宫室界画而被叫做‘赵楼台’”①；苏汉臣长于绘《婴戏图》、《货郎图》；燕文贵《七夕夜市图》绘七月初七汴梁潘楼一带夜市的繁荣景象，人称“燕家景致”；李嵩绘《货郎图》（图六五二）、《耕获图》、《捕鱼图》、《村医图》、《服田图》等，《服田图》描绘出农民从浸种到收割、入仓的生产过程；朱锐《盘车图》绘乡村人民的劳动生活；还有善画车马夜市的高元亨、善画酒店茶肆的支选、善画船只的蔡润等。风俗画绝非在高墙大院中冥思苦想可以画出。如果说“画

① 薄松年主编：《中国美术史教程》，西安：陕西人民美术出版社 2001 年版，第 168 页。

院的山水画显示了宫廷与士大夫的沟通"，那么，"画院的风俗画、历史画则表现了宫廷与市民和民间的交流"①。这不能不说是宋代绘画的一大进步。



六五二：[宋]李嵩《货郎图》

宋代风俗绘画影响了西北边陲的绘画。契丹人胡瓌绘《卓歇图》(藏故宫博物院)，"能曲尽塞外不毛之景趣"([宋]刘道醇《宋朝名画评》)。又"金人画马，极有可观"([元]汤垕《画鉴》)。张瑀②《文姬归汉图》画 12 人，分四组，汉人、胡人杂处，寒风猎猎，尘土飞扬，布局疏密变化，比《卓歇图》更为生动地描绘出塞外风光。敦煌莫高窟五代两宋壁画，从唐代石窟的经变图转向耕作、行旅、请医等世俗生活画面，其中也有风俗绘画的强大影响。

由于宋代重视文化，加之市民文艺的推动，雕版印刷普及开来，除佛经经卷扉页上印有佛画外，官印私本多有插图，装点喜庆的年画、节令画等，广见于城市和乡村。北宋，汴梁"迎岁节，市井皆印卖门神、钟馗、桃符，及财门钝驴、



① 彭吉象主编：《中国艺术学》，北京：高等教育出版社 1997 年版，第 103 页。
② 张瑀，画上此字不清，郭沫若认定为"瑀"。

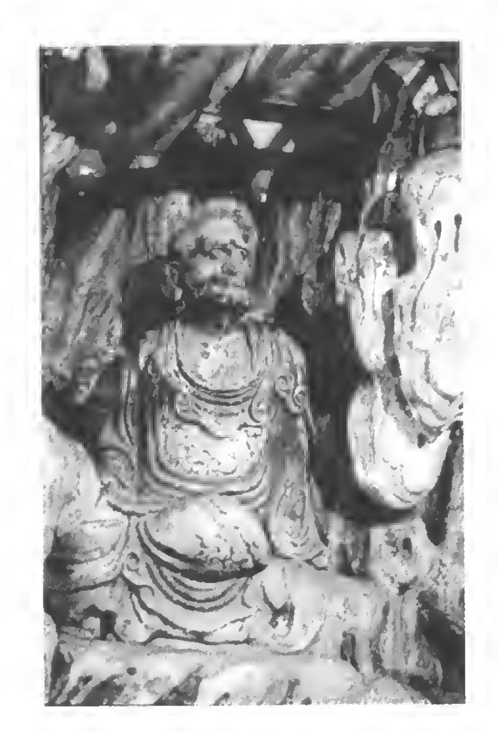
回头鹿马、天行帖子”([宋]孟元老《东京梦华录》);南宋,勾栏瓦舍“卖等身门神、金漆桃符板、钟馗等”([宋]西湖老人《西湖老人繁盛录》)。此时出现了雕版线刻图谱《梅花喜神谱》,陈旸《乐书》、周去非《岭外问答》、赵汝适《诸番志》等宋人著作中,大量采用了雕版线刻插图;《营造法式》中的雕版线刻插图,就是画工吕茂林、贾瑞的作品。内蒙西夏遗址发现两幅金代墨线版画《四美图》、《关羽像》,其上分别有“平阳(今山西临汾)姬家雕印”、“平阳徐家印”字样,可见山西临汾金代已经是雕版年画的重要产地。

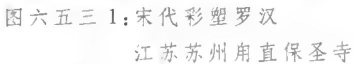
郭若虚言,“若论佛道人物、仕女牛马,则近不及古”([宋]郭若虚《图画见闻志》),此言用以总结宋代卷轴人物创作,大致相符;用以概括两宋风俗画和雕版年画,则失之简单和偏颇。如果说唐代人物画致力于记录历史事件,描绘贵族生活,表现佛道人物,画家们还没有来得及面向丰富多彩的城乡生活;宋代风俗绘画题材空前拓展,无论是描绘的深度还是广度,都大大超过了前代。明清版画和年画的成就,直接得益于宋代风俗绘画和雕版印刷。

三、备极传神的宋塑和面向人间的壁画

由于会昌毁佛,现存寺庙雕塑多为唐以后作品。宋代寺庙雕塑继承了唐塑的写实作风,又消退了唐塑庄重、典雅的古典艺术精神,代之以市民趣味,从唐塑重气度转向重传神,重细腻精微的神情刻画。

角直保圣寺始建于梁天监二年(503 年),宋祥符中重修。罗汉一铺,1922 年尚存 18 尊,1928 年半壁倒塌,今存 9 尊,《吴君甫里志》记“为圣手杨惠之(唐人)所摩”,从风格看,应为宋人重塑。九罗汉或坐或立,散布于山岩中:《降龙罗汉》目光如刃,直射梁上游龙;《坦腹罗汉》大腹便便,神态从容自若:不备极传神(图六五三 1)。山石用卷云皴,人物用行云流水描法贴塑出衣纹,大小圆弧构成律动,极富画意和装饰感。太原晋祠大殿内,存北宋彩塑侍女 42 尊,或长或幼,或哀怨或天真,莫不顾盼传神,楚楚动人,秀丽的面庞、修长的体态、舒展的衣纹,代表着宋塑的典型特征,标志着宋塑刻画人物性格、传达人物情绪的杰出成就(图六五三 2)。山东长清灵岩寺千佛殿存北宋宣和六年(1125 年)罗汉像一铺 27 尊,明万历间增补为 40 尊,增补和原作,高下判然可辨。27 尊宋





图六五三 1：宋代彩塑罗汉
江苏苏州甪直保圣寺



图六五三 2：北宋彩塑侍女
山西太原晋祠圣母殿

塑比真人稍高，尊尊神思清越，气宇不凡，见极高的文化修养，市民趣味中渗入了文人审美趣味（彩图十九）。山西平遥双林寺罗汉殿宋塑十八罗汉，简练质朴，神情如生，静中孕动，《哑罗汉》躯体塑造极为概括、简练，稳重，目光则犀利睿智，似能穿透一切，令人感觉他体内中奔涌着的生命活力。

宋人不再如汉人和唐人，关心出将入相、金戈铁马的外部功业，转而表现出对儿女情长、天伦之乐的牵挂留恋。民间墓室仿阳世木结构房屋式样，小巧精致；墓室壁画从唐代的马球、出猎、冶游等，转为家庭内的夫妇对坐、几案陈设、庭前乐舞。如河南禹县白沙镇北宋墓，甬道与前后室用砖砌造。前室方形，后室六角形，墓顶用砖层层叠涩，分别砌成盝顶形和藻井形，墓壁用砖砌出梁柱及门窗式样，斗栱作为墓顶与墙体间的装饰。前室浮雕加彩，迎面画夫妇对坐宴饮，左右侍者四人；东壁画女乐伎 11 人，各奏不同乐器；后室画主人起居梳栉；甬道画守门人、送货人等；墓室完全仿照人间前堂后寝的建筑布局，壁画则描写人间生活。



图六五三 3：辽塑菩萨
山西大同下华严寺

辽、金时期塑像的成就不可忽视。山西大同下华严寺存辽代塑像29尊，菩萨表情端庄冷漠，体态修长婀娜，比较汉民族的宗教雕塑，似多严格的宗教规范，而少鲜活的人间气息（图六五三 3）。辽、金塑像中最为感人的，莫过20世纪80年代河北易县发现的系列陶塑罗汉像。其写实的作风、尊严的体态、有力的塑造，全面保存了唐塑传统，可惜全部为西方各大博物馆收藏，纽约大都会博物馆收藏的长者像，"充分表现出经过一番内心搏斗后静穆的神态，虽然这位长者在修禅趺坐的过程中肉体曾受到折磨，然而他仍表现得精神奕奕，吐露着智慧的光辉。"①

20世纪，北方地区发现了辽陵壁画和不少辽代壁画墓。巴林右旗庆陵是辽兴宗耶律宗真的陵墓，四壁巨幅四季山水，描绘了秋林奔鹿等游牧生活景象，画风接近宋画，比宋画见粗犷放达。吉林哲盟库仑旗辽墓，是继庆陵后发现的又一处大型壁画墓。墓道北壁绘《出行图》，南壁绘《归来图》，表现墓主生前生活，画风类似初唐西安三座壁画墓，画中人物分别着契丹装和汉装，反映了多民族混居的历史状况。辽中期，山水画更趋汉化，如辽宁法库县叶茂台屯七号辽墓出土两幅绢画《深山待弈图》、《竹雀双兔图》（藏辽宁省博物馆），前者接近荆浩画风，后者则是唐末花鸟画风的延续，表现出对称构图、用于装堂的

① 〔英〕苏立文著、曾堉等编译：《中国艺术史》，台北：南天书局1985年版，第171页。



特点。宣化张文藻墓辽晚期壁画《会棋图》，与汉画已经完全没有区别了。

山西现存宋辽金时期壁画6处，面积近千平方米。金代寺庙壁画见存于山西繁峙岩山寺和朔县崇福寺。岩山寺文殊殿北壁画五百商人渡海故事，西壁画佛传故事，东壁画鬼子母故事，真实地反映了金代建筑形制和衣冠制度，金绿着色，富于装饰美，艺术表现比较成熟，与北宋后期山水画风相合；崇福寺壁高5.73米，佛画规模宏大，表现则见规范和程式。金代壁画墓以山西长子县金墓为代表，绘《墓主生活图》和《二十四孝图》。二十四孝题材的壁画在金墓中屡有发现，可见儒家文化在少数民族地区的流播。

9世纪中叶，西藏吐蕃王朝在内乱中灭亡，阿里古格王朝拥兵自立。古格王朝遗址在今扎达县象泉河南岸高岗上，存10至16世纪所建王宫寺庙。寺庙高度均在5米左右，壁画布局方法有曼荼罗式、回环式、密格式、中心布局式、多重几何式等，极富变化，与中原壁画的构图方式迥异。红殿壁上绘白度母、唐僧取经，白殿绘吐蕃王朝世系图等，色彩接近原色，强烈，鲜明，厚重，极富装饰趣味。护法神殿所绘裸体舞女，接近印度壁画风格。它是少数民族壁画的重要遗存[①]（彩图二十一）。

四、世俗化了的宗教石窟

如果说魏窟雕塑有神仙世界的超脱，唐窟雕塑在理想人物和现实人物之间，宋窟雕塑则完全消失了庄严、神圣的宗教精神，民间化、生活化、世俗化了；如果说魏窟壁画婉转表现现实世界的苦难，唐窟壁画曲折表现帝王贵族的富足，宋窟壁画则着力表现普通平民的生活。宗教艺术一步步走向了人间。

（一）四川地区石窟

唐以后，中原石窟造像已成强弩之末，偏于西南的四川地区，却因较少战事，兴起了开凿石窟之风。其中，大足宝顶山石窟以宝顶山腰大佛湾为中心，为南宋名僧、密宗第六代祖师赵智凤主建，集中于南宋一个朝代，连续开凿了

① 康格桑益希：《阿里古格佛教壁画的艺术特色》，《造型艺术》2002年第2期。



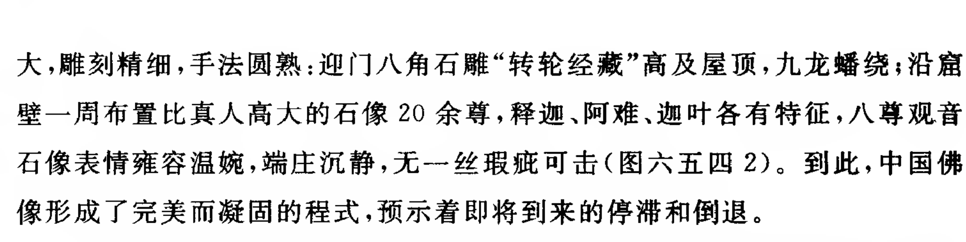
图六五四1：南宋石刻《养鸡女》
四川大足宝顶山石窟第20窟

70余年。其内容以佛教密宗造像为主，混有儒、道人物，表现出三教融合的特点。全崖作13段分布，存石造像一万多躯。神的世界里，世俗人情万千，养鸡（图六五四1）、吹笛、放牧、酗酒等众多真切感人的平民形象，极富人间生活气息。雕刻手法丰富，既有大型的圆雕群，又有连环画式的浮雕，有敷泥的，有加彩的，更根据山形，巧用水源，灵活设计，表现出民间艺人杰出的巧思。宝顶山石窟以庞大的规模、浓郁的人间气息令世人瞩目，成为我国北方石窟艺术衰落以后，南方最为杰出的造像群。

大足北山存唐末至明290窟4000余尊石造像，其内容全为仙佛人物，不涉世俗人情；全为石刻，不加泥敷，也不加彩绘。它们大多抽去了情感个性，成为千篇一律的石偶像，不复有唐刻的浑厚大气和生命活力，也就不复有艺术的感染力。宋刻堪为北山石刻中的精华。125窟数珠手观音，雕刻得朦胧飘忽，妩媚动人，分明是人间"袅袅婷婷十三余"的纯情少女形象，被称为"北山石刻之冠"。136窟名"心神车窟"，是北山最为杰出的洞窟，洞内雕刻群规模宏



图六五四2：宋代石刻观音
四川大足北山136窟



大，雕刻精细，手法圆熟：迎门八角石雕“转轮经藏”高及屋顶，九龙蟠绕；沿窟壁一周布置比真人高大的石像20余尊，释迦、阿难、迦叶各有特征，八尊观音石像表情雍容温婉，端庄沉静，无一丝瑕疵可击（图六五四2）。到此，中国佛像形成了完美而凝固的程式，预示着即将到来的停滞和倒退。

在四川境内，荣县摩崖石佛像高达36米，是仅次于乐山大佛的我国古代第二大佛。广元千佛崖、资阳大佛崖也有宋代石窟造像。

（二）甘肃地区石窟

甘肃麦积山宋塑数量之多，艺术造诣之高，仅次于麦积山魏塑。佛们从魏塑站立的中心塔柱、唐塑站立的佛床上走了下来，走进了人间，站在地面与世人平等对话，给人真实亲切的感受。如165窟宋塑供养人，分明是质朴的民间妇女形象；43窟宋力士、133窟宋铜佛、191窟泥塑双狮等，写实能力极高，生活气息浓郁，可见宋塑表现多方面题材的能力。

甘肃敦煌莫高窟五代洞窟中，增加了对现实生活的描绘，供养人越画越大，从墙壁下部走到墙壁中部，成了洞窟的主人，宗教意味减弱而世俗意味增强了。如100窟《曹议金夫妇出行图》，场面宏大；98窟东壁南侧画曹议金女婿、于阗国王李圣天夫妇供养像，皇后着回鹘、汉混装；东壁北侧所画曹议金夫人供养像，着回鹘时装；反映了汉人与回鹘人联姻的史实。130窟画乐庭环夫人供养群像，主像肥硕，主从有序。形形色色的供养人像，组成了中古各阶层人物的生动画廊。

莫高窟今存宋窟90余窟。61窟是莫高窟最大的宋窟。尽管空间较大，壁画《经变图》保存完好，却没有了魏画的跳跃、唐画的热烈，色彩清冷黯淡，生气索然，严密的规范取代了宗教的热情，规范化的图案取代了多样的创造，令人想起理学的桎梏。55窟绘《经变图》，较为生动。

敦煌西夏壁画的成就，主要见于榆林窟。如榆林2窟西夏青绿壁画《水月观音》，姿态妩媚动人，线描极富音乐感；榆林3窟《普贤变》也是难得的佳作。东千佛洞20窟始凿于西夏，两幅《水月观音》尤其出色。榆林窟和东千佛洞西夏壁画中，都有唐僧取经的画面。它们是迄今存世最早的唐僧艺术形象，比小说《西游记》问世早300多年。榆林窟壁上还留有不少画工题名，如宋初壁画

旁题有“都画……白般缗”、“都勾当画院使……竺保”、“知画手……武保林”等，西夏壁画上题有“画师甘州住户高崇德小名那征”等，十分珍贵。

（三）陕北地区石窟

陕北地区北朝就有石窟的开凿。宋代，此地与西夏接壤，频遭战乱，人民陷于苦难之中，只能寄希望于宗教。于是，在中原石窟走向衰退的宋朝，这里却兴起了开凿石窟之风。陕北今存大小石窟近200处，九处规模较大的石窟群，均为北宋凿造，造像气质都偏于壮悍。如延安清凉山万佛洞现存四窟，万佛洞规模较大，主像已损，侧室右壁上方文殊骑青狮圆浑遒劲，尤其生动；黄陵县万佛洞仅此一窟，造像大小由之，坐立自然；子长县钟山石窟存五窟，迦叶像忧愁忧思，是石窟造像中的杰作；彬县大佛寺则以大佛体量形成特色。

（四）云南剑川石窟

唐天宝间，部落首领皮逻阁创立了南昭国，其子阁逻凤又吞并东爨、西爨，完成了云南的统一。南昭国于920年内乱中灭亡。937年，大理国成立，13世纪为忽必烈所灭。云南剑川石窟在大理以北、剑川西南约25公里，存沙登村、狮子关、石钟山三处。沙登村石窟为南昭国遗存，时代最早，不具规模。狮子关石窟共三窟，也是南昭国遗存，11窟刻南昭王供奉祖先的场景，是研究西南风俗的形象资料。石钟山石窟共八窟，均为大理国遗存，是少数民族石窟中最重要、艺术水平也最高的石窟群。1号窟正中佛龛供奉石雕女阴，当地称“阿盎白”，左右各雕坐佛，为全国石窟造像中女性生殖崇拜的孤例；7号窟再现了大理宫廷场景；8号窟雕《阁逻凤出行图》，人物主次分明，疏密有致，在石钟山石窟中，艺术水平最高。

第六节　走向深入的艺术理论

两宋士大夫以史、论、评结合，对前代和两宋艺术作了细致的梳理和总结，艺术理论研究走向全面深入。书画论著数量大为增加；书画断代史、地方书画史、著录、品评、随笔等等，形式大为丰富；金石考古著作于宋代诞生；今存最早



的大规模书画著录书《宣和书画谱》、我国第一部建筑专门书《营造法式》和百科全书式的《乐书》,都产生于宋代。

一、绘画论著

两宋绘画断代史有:郭若虚《图画见闻志》、邓椿《画继》、刘道醇《宋朝名画评》和《五代名画补遗》;地方画史以黄休复《益州名画录》"逸格"说影响较大。画论著作中,荆浩《笔法记》对水墨晕章的探讨,郭熙《林泉高致》"林泉之心"、"身即山川而取之"的命题以及"三远"论,还有对"解衣般礴"和"易直子谅"胸襟的论述等等,境界既高,影响亦远。

(一) 荆浩《笔法记》

荆浩《笔法记》一卷,一作《画山水录》,一作《山水受笔法》,是五代最为重要的画论著作。《画山水赋》一卷,本名《山水诀》,传为荆浩所撰,今人考证即《笔法记》[①]。余绍宋以为"文词雅俗混淆,……疑原书残佚,后人傅益",列入伪托(余绍宋《书画书录解题》),而《新唐书·艺文志》和《宋史·艺文志》均录此书,北宋韩拙《山水纯全集》也引此书,荆浩为五代入宋时人,此篇又立论精审,因此,"直视为浩作可也"[②]。

《笔法记》中,荆浩以寓言的方式开篇,写自己隐居洪谷,寻幽问松,遇到老叟,与老叟一问一答,借老叟之口说出自己对绘画的独到感受,反映了山水画成熟时期画家的理论思考。以寓言开篇制造神秘氛围,给人言出天授的假象;对话体则为先秦诸子以来议论文所常用。荆浩的理论观点有:对"真"的强调、六要、四品、四势、二病等,而以"得真"和"六要"最有理论价值。

荆浩所说的"真"是什么?"画者华也,但贵似得真","度物象而取其真"。"真"与"似"的区别在于,"似者,得其形,遗其气;真者,气质俱盛"。也就是说,"似"停留于描绘对象的"形"而忽略了对象的生命力量;"真"指生命之气与生

① 参见徐复观:《中国艺术精神》,上海:华东师范大学出版社2001年版,第166、167、170页。

② 俞剑华:《中国绘画史》,上海:上海书店出版社1984年版,第148页。



命之形双向充盈，主、客体生命之气与生命之形双向充盈，也就是“气质俱盛”。绘画就是要“搜妙创真”——寻找自然境界中的精华，创造出画家主体与自然山水“气质俱盛”的生命状态。为达到“真”的目标，荆浩明确否认了图画的功利目的，指出“嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书图画，化去杂欲”，画山水的目的是陶冶心胸，“化去杂欲”。荆浩还提出“忘笔墨而有真景”的观点，笔墨只是绘画的技巧和手段，它应该不露痕迹地融化在画面传达的主体精神之中。如果执笔时念念不忘笔墨，是很难传达出主体精神的。无功利、忘笔墨，是作品“得真”的必要条件。

《笔法记》与时俱进地提出“六要”：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。”荆浩解释说：

> 气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。

荆浩就“气”与“韵”分别作了解释，“气”指画家精神充盈，作画心手相应，一气呵成；“韵”指立对象之形而无人为痕迹，自然而然地流露出主体精神。荆浩不因袭谢赫的“气韵”说，而对“气”与“韵”分别解释，因为他所生活的晚唐五代，艺术审美已经发生了变化，“气”代表的是盛唐精神风范，而“韵”代表的是晚唐五代精神风范。“思”和“景”指山水画创作中的主、客体关系，“思”对对象加以提炼和概括，通过想象，构思出审美意象，相当于顾恺之的“迁想妙得”，补谢赫六法之所无；“景”要“搜妙创真”，相当于司空图说的“妙造自然”，从六法“应物象形”的照搬生活上升到高于生活的创造；“笔”要“运转变通”，“如飞如动”，比六法中的“骨法用笔”更强调用笔的变化和由变化生出的灵动；荆浩以“墨”的“晕淡”、“浅深”、“自然”代替六法的“随类赋彩”，记录了晚唐五代画家的水墨探索，见荆浩理论的创造性。荆浩不无自豪地说：“夫随类赋彩，自古有能；如水墨晕章，兴我唐代”。

比较“六法”和“六要”，“六法”产生于以工笔重彩人物画为主要画科的南朝，对重彩人物画而言，“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”是极为重要的；而“六要”产生于水墨晕章的山水画蒸蒸日上的晚唐五代，所以，荆浩更强调韵、思、墨，为绘画的审美演变制造舆论。“六要”将“六法”中与水墨对立的“随



类赋彩"和非创作性的"传移模写"剔出，又始终不离"取象"、"立形"、"创真"、"品物"，说明唐末五代的山水画在重视水墨气韵的同时，也重视写实精神。"六法"和"六要"分别成为中国人物画和山水画最为重要的创作法则。

接着，荆浩推出山水画"神、妙、奇、巧"四种品第：

> 神者，亡有所为，任运成象。妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔。奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者亦为有笔无思。巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邈气象。此谓实不足而华有余。

他赞扬任笔所运、把宇宙情怀和万类性情自然而然表现于笔端的画作，批评放荡笔墨、华而不实、故作奇巧、貌合神离的画风。荆浩还以活体生命比附笔、墨效果，提出"四势"、"二病"：

> 凡笔有四势：谓筋、肉、骨、气。绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。故知墨大质者失其体，色微者败正气，筋死者无肉，迹断者无筋，苟媚者无骨。

"筋"，指笔不到而意到，似有筋脉相连；"肉"，指墨色圆浑丰满；"骨"，指用笔有骨力；"气"，指笔墨有生气。山水画缺此四势，便不能表现活体的生命感。荆浩的理论，显然受晋人书论的影响。

> 夫病者二。一曰无形，一曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类是也。是如此之病，不可改图①。无形之病，气韵俱泯，物象全乖。笔墨虽行，类同死物。以斯格拙，不可删修。

有形而形悖物理，尚为局部的、细节的缺陷；有笔墨而笔墨无气韵，画出的画犹如死物。这是作者人格修养方面的问题，这样的画，是没有办法修改的了。

对唐以来水墨山水的兴起，荆浩有所记录和评论。如说王维"笔墨宛丽，气韵高清"，说李思训、李昭道父子"理深思远，笔迹甚精，虽巧而华，大亏墨彩"，说吴道子"笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨"：其评价都以"墨"为

① 不可改图：笔者同意俞剑华、葛路之说，"不可"应为"尚可"，见俞剑华编：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社 1957 年版，第 606 页；葛路：《中国古代绘画理论发展史》，上海：上海人民美术出版社 1982 年版，第 68 页。

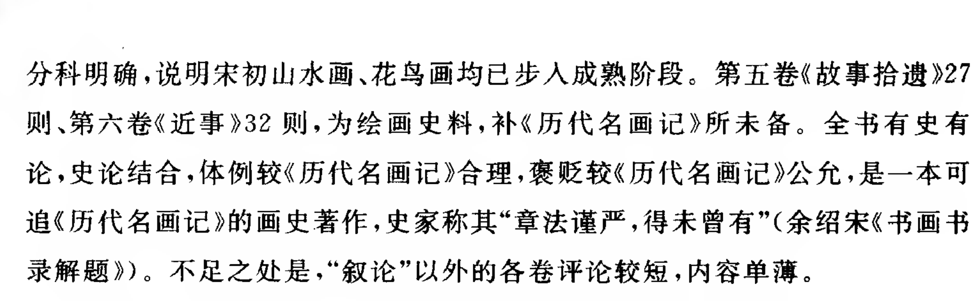
标准。荆浩的理论，预示着水墨山水画的高潮就要来临了。[①]

（二）郭若虚《图画见闻志》

《图画见闻志》凡六卷。它紧承《历代名画记》终止的唐会昌元年，记载了唐会昌元年（841 年）至北宋熙宁七年（1074 年）233 年间绘画流传的史实，作为纪传体断代史，不啻是《历代名画记》的续篇，与《历代名画记》衔接，使中国远古到宋中期的绘画史接续而没有断裂。作者郭若虚，太原人，为北宋真宗郭皇后侄孙。

《图画见闻志》的史识，集中于第一卷叙论部分。叙论以 16 篇长短不一的专题论文，详尽地论述了这一时期绘画的审美特征、发展脉络等等。如《叙诸家文字》列南北朝至宋初绘画理论著作凡 30 种，保存了许多散佚的资料；《论制作楷模》探讨绘画写实的观察方法和表现手段，对各种画法作了提纲挈领的叙述；《论三家山水》推崇李成、关仝、范宽"三家鼎峙，百代标程"；《论用笔得失》以"意存笔先，笔周意内，画尽意在，像应神全"概括用笔要旨，指出用笔三病，"一曰板，二曰刻，三曰结"，"板"、"刻"导致"结"："腕弱笔痴"指功力不够，"运笔中疑，心手相戾"指胸无成竹，于是"欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅"；《论黄徐体异》首先提出了五代花鸟画两大流派，认为"黄家富贵，徐熙野逸"，"二者犹春兰秋菊，各擅重名"；《论古今优劣》总结了宋代绘画史发展的基本状况，"若论佛道人物、仕女牛马，则近不及古；若论山水林石、花竹禽鱼，则古不及近"，"古"指东晋到唐，"近"指五代到北宋。人物自有其特定精神，被以物之形传物之神的晋唐绘画作为表现对象，而到了画为心画的五代北宋，人物、仕女牛马之形束缚了情感的自由表现，山水林石、花竹禽鱼比人物画更能够自由驱遣情感：绘画思想的变化带来绘画题材的变化，郭若虚抓住了绘画史变化发展的关捩。第二卷至第四卷《纪艺》，为唐末宋初 284 位画家评传，包括生平、师承、擅长和成就，多为作者亲见亲闻，弥足珍贵。其中，第二卷记唐末五代画家，第三、四卷分人物、传写、山水、花鸟、杂画五门，记宋初画家。绘画

① ［五代］荆浩著，王伯敏点校：《笔法记》，《中国美术论著丛刊》，北京：人民美术出版社 1963 年版。



分科明确，说明宋初山水画、花鸟画均已步入成熟阶段。第五卷《故事拾遗》27则、第六卷《近事》32则，为绘画史料，补《历代名画记》所未备。全书有史有论，史论结合，体例较《历代名画记》合理，褒贬较《历代名画记》公允，是一本可追《历代名画记》的画史著作，史家称其“章法谨严，得未曾有”(余绍宋《书画书录解题》)。不足之处是，“叙论”以外的各卷评论较短，内容单薄。

《图画见闻志》叙论中，《论气韵非师》一篇尤其精到而深刻，见出作者独到的史识：

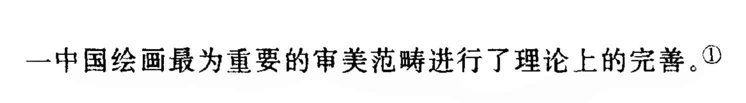
> 六法精论，万古不移。然而，骨法用笔以下，五法可学，如其气韵，必在生知。固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。

郭若虚所说的气韵，已经从谢赫“六法”所指被描绘对象的气韵，扩展为作者天性在作品中的流露，“生知”不是指生而知之，而是强调天性，强调“不期然而然”的自然状态。郭若虚进一步强调了画家人格情操的重要性：

> 窃观自古奇迹，多是轩冕才贤、岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。所谓神之又神，而能精焉。

有无气韵，是区别士夫画与画工画的重要标准，“凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。故杨氏不能授其师，轮扁不能传其子。系乎得自天机，出于灵府也”。“得自天机，出于灵府”，正是上文“必在生知”的注脚。它已经相当接近现代理论家对气韵作出的解释：“‘气韵’作为一个美学范畴，就是与人的个性、气质相关的生命的律动和个体才情、智慧、精神美两者统一。它呈现为一个诉之于直感的形象，处处显示出生命的律动，同时又渗透着一种内在的精神性的美”①。这里提出两个要素：一是生命律动，一是精神美。谢赫所言“气韵生动”只指对象的精神气质，没有涉及画家主体精神；郭若虚则把画家生命律动、精神美与画面气韵联系了起来，“轩冕才贤、岩穴上士”就是张彦远所说的“衣冠贵胄，逸士高人”，绘画是他们“依仁游艺”、寄托精神的手段。如果说谢赫开创了“气韵生动”的审美范畴，郭若虚则对这

① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史·魏晋南北朝编下》，合肥：安徽人民出版社1999年版，第790页。



一中国绘画最为重要的审美范畴进行了理论上的完善。[①]

（三）邓椿《画继》

《图画见闻志》的记载，终于北宋熙宁七年；《画继》的记载，则从熙宁七年（1074 年）开始，至南宋孝宗乾道三年（1167 年）结束。作者邓椿，四川双流人，出身官宦之家，自幼摩挲名画。他以《画继》名书，正表明续写《历代名画记》、《图画见闻志》的志向。

《画继》凡十卷。卷首有作者自撰序文，记述编书的缘起、经过、方法、体例，并阐明绘画见解。一至五卷按画家身份地位编次。卷一《圣艺》记宋徽宗赵佶的绘画活动，卷二《侯王贵戚》记宗室外戚的绘画活动，卷三《轩冕才贤、岩穴上士》记文人如苏轼、李公麟、米芾、晁补之、晁说之等的绘画活动，卷四《缙绅韦布》记官宦中的画家，卷五《道人衲子、世胄妇女》记特殊身份的画家，卷六、七不以时代为次，而按"仙佛鬼神"、"人物传写"、"山水林石"、"花卉翎毛"、"畜兽虫鱼"、"屋木舟车"、"蔬果药草"、"小景杂画"八门，辑录 219 位画家的传记，卷八《铭心绝品》著录作者目睹的唐宋私家所藏名画，卷九《杂说・论远》13 则、卷十《杂说・论近》16 则，记唐、五代至北宋中期的画坛掌故，书末记高丽、日本扇画和印度僧人画法。

邓椿在张彦远立论的基础上，进一步提出画家身份问题，把"轩冕才贤、岩穴上士"置于"缙绅韦布"之前，为文人画家争取地位。他广采前人资料如《林泉高致》、《梦溪笔谈》、《德隅斋画品》、《画墁录》及欧阳修、苏轼、苏辙、黄庭坚等的诗文，自序"稽之方册，益以见闻，参诸自得"，使后人详尽地了解宋代画院制度以及院体画、院体画家、职业画工的活动情况，了解北宋晚期的文人画思潮和苏轼、米芾等人从事绘画活动的情况，了解宋代民间画工的绘画活动以及宋代与国外的绘画交流。对画家和作品，非亲见不妄加褒贬，论述严谨公允。全书谈史论理，信手拈来，文采斐然，其思想则不如张彦远、郭若虚深刻。《四库提要》评，"椿以当代之人，记当代之艺，又颇议郭若虚之遗漏，故所收未

---

① ［宋］郭若虚：《图画见闻志》，见于安澜编：《画史丛书》，上海：上海人民美术出版社 1963 年版，为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。



免稍宽。然网罗赅备，俾后来得以考核，其持论以高雅为宗，不满徽宗之尚法度，亦不满石恪等之放逸，亦为平允”。史家赞其“虽不若张、郭两家之精，然自出心裁，绝无剿袭”（余绍宋《书画书录解题》）。[①]

（四）黄休复《益州名画录》

北宋黄休复，字归本，客居成都，1006 年写成《益州名画录》，又名《成都名画记》。书凡上、中、下三卷，仿朱景玄《唐朝名画录》体例，以逸、神、妙、能四格记述自唐乾元初至宋乾德年间四川地区画家绘画事迹，列逸格 1 人，神格 2 人，妙格上、中、下三品 27 人，能格上、中、下三品凡 58 人，先列品格，次列小传，另附“有画无名、无画有名”者。《益州名画录》以简练生动的笔触，忠实记录了西蜀壁画兴盛时期的面貌，为后人留下西蜀绘画多方面的资料。

黄休复在“逸格”下仅设一人——晚唐孙位，称其“性情疏野，襟抱超然”，“鹰犬之类，皆三五笔而成。弓弦斧柄之属并掇笔而描，如从绳而正矣。其有龙挈水汹，千状万态，势欲飞动；松石墨竹，笔精墨妙；雄壮气象，莫可记述。非天纵其能，情高格逸，其孰能与于此耶？”“三五笔而成”，正是所谓“笔简”；“如从绳而正”，正是所谓“形具”；“天纵其能”，正是“得之自然”。黄休复对神格的解释是：

> 大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权。非谓开厨已走，拔壁而飞。故目之曰神格尔。

神格贵在天机，贵在思与神合。能达到神格的仅有二人。黄休复对妙格的解释是：

> 画之于人，各有本性。笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。

妙格如庖丁之解牛、轮扁之运斤，得之于心而应之于手。黄休复对能格的解释是：

> 画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者。故

---

① ［宋］邓椿：《画继》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》，为全沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。

目之曰能格尔。

能格观察细致，再现自然，能得形似。总之，“逸格”着力于表现主体精神，“神格”主客体契合，“妙格”心手两忘，“能格”技艺精熟。

值得注意的是，《益州名画录》对“逸”的态度，与《唐朝名画录》迥然有别。朱景玄将画分为神、妙、能、逸四品，逸品聊附骥尾；黄休复则把“逸”从《唐朝名画录》的末品提升为首格，定义为“不专于形似，而独得于象外者”，给“逸格”以极高评价：

> 画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰逸格尔。

逸格是一种笔简形具、得之自然、得于象外、不求规矩谨细的绘画风格，“一个特点是‘得之自然’。这个‘自然’是指表现一种超脱世俗的生活态度和精神境界。它的涵义和嵇康所说‘越名教而任自然’的‘自然’相仿，而和‘神品’、‘妙品’的‘自然’（‘创意立体，妙合化权’，‘笔精墨妙，不知所然’）有所不同。‘逸品’的另一个特点是‘笔简形具’，也就是崇简。这也是相对于世俗、名教而言的。世俗、名教的中心是‘礼’。‘礼’的一个特点就是繁琐。儒家重‘礼’，所以儒家喜欢繁。‘逸’的生活态度是任自然，是对‘礼’的一种反抗，是对世俗、名教的超越，所以必然要求简。‘逸’是道家的精神，所以道家喜欢简。表现在生活形态上是简，表现在艺术形式上也是简。所以‘逸品’的‘笔简形具’，仍然是‘逸’的生活态度和精神境界的一种表现。它和画家为了传神而把对象外形的某些不必要的部分加以删落的那种简，和张彦远所说‘笔不周而意周’的那种简，涵义是不一样的。”[①]从能格向逸格的递进，是客观向着主观、再现向着表现、形向着神的升进。如果说《历代名画记》提出了人“逸”——“衣冠贵胄，逸士高人”，《益州名画录》则提出了画“逸”。绘画“逸格”的提升，为后世文人画作了理论的铺垫，因此备受后世文人重视。

《益州名画录》将益州花鸟画家如黄筌列于妙格中品，其子居宝、居寀和刁光胤、李昇列于妙格下品，无一被列入逸格、神格，对五代山水画则置若罔闻。有人说黄休复见闻不宽，我倒认为，这恰恰说明西蜀以花鸟画见长、而山水画

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社1987年版，第293页。



缺少大家的历史事实，说明黄休复尊重历史事实的客观态度。[①]

（五）刘道醇《圣朝名画评》和《五代名画补遗》

刘道醇，宋初大梁（今河南开封）人，著《圣朝名画评》，后人又作《宋朝名画评》。书凡三卷，分人物、山水林木、蕃马走兽、花卉翎毛、鬼神、屋木六门，每门分神、妙、能三品，人物门每品又分上、中、下三等，记载五代北宋画家 90 余人，或一人一评，各有小传，或数人一评，言简意赅，见出作者的史学功底和鉴赏功力。自序中，刘道醇提出绘画鉴赏的六要、六长，成为全书的理论核心：

> 夫识画之诀，在乎明六要而审六长也。所谓六要者，气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，去来自然五也，师学舍短六也。所谓六长者，粗卤求笔一也，僻涩求才二也，细巧求力三也，狂怪求理四也，无墨求染五也，平画求长六也。

“六要”主要从谢赫“六法”中套出，“变异合理”、“去来自然”虽见自己观点，影响不大。“六长”提出粗犷中要见笔，冷僻中要见才气，细巧中要有力量，怪诞中要合情理，无墨处要见画，平淡中要意味深长，在矛盾中求统一，较见创造性。北宋绘画的主要审美是中庸平和，严谨务实，刘道醇却强调艺术的对立因素，与前蜀贯休、北宋石恪、南宋梁楷不入时流的画风呼应，史家评为“千古不易之论”（余绍宋《书画书录解题》）。“六要”、“六长”系鉴赏论而非创作论，内容较杂，时代特色有欠鲜明，影响不及谢赫“六法”和荆浩“六要”。“人物”门中，刘道醇将神品第一列为王瓘，并借武宗元之口，说王瓘画技比吴道子更有过之，“吾观国器（王瓘字）之笔，则不知有吴生矣。吴生画天女，领颈粗促，行步跛侧；又树石浅近，不能相称。国器则舍而不取，故于事物尽工，复能设色清润，古今无伦”。可惜王瓘并无传世之作。“山水林木”门中，刘道醇将神品第一列为李成，最早肯定了李成山水画的杰出成就。《宋朝名画评》对宋代初期画院的官制、规模和活动也有记述。其资料的丰富性、原始性，使之成为研究北宋画史的首选著作。

---

① ［宋］黄休复：《益州名画录》，见于安澜编：《画史丛书》，上海：上海人民美术出版社 1963 年版；为金沛霖主编《四库全书子部精要》中册收入。

《五代名画补遗》一卷，是刘道醇的另一画史著作。宋人胡峤《梁朝画目》没有编入后唐以下五代画家，刘道醇就其遗漏，分“人物”、“山川”、“走兽”、“花竹翎毛”、“屋木”、“塑作”、“雕木”七门，每门分神、妙、能三品，录五代画家、雕塑家 23 人，各有小传及评语。人物门神品 4 人，都是壁画高手；山水门神品 2 人为荆浩、关仝，是迄今关于荆浩、关仝最早的文字记载；走兽门神品 1 人为胡寰；屋木门神品 1 人为卫贤。如果说《宋朝名画评》侧重品评，《五代名画补遗》则侧重小传，理论价值不如《宋朝名画评》。但是，《梁朝画目》已经失传，此书便成为研究五代画史的重要资料。①

（六）郭熙等《林泉高致》②

《林泉高致》凡六篇，是我国第一部系统探讨山水画创作的专著，是山水画成熟阶段的总结性著作。《四库提要》记，《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》四篇，“皆熙之词而思为之注，惟《画格失遗》一篇，记熙平生真迹；《画记》一篇，述熙在神宗时宠遇之事，则当为思所论撰”。因此，《林泉高致》为郭熙、郭思合著。今存历代版本十余种，多无《画记》。《林泉高致》对山水画创作作了多方面的理论探讨，今人赞其“气象开阔，思想伟大”③，在古代艺术论著中极为少见。《山水训》是《林泉高致》最有理论光华的部分。郭熙以此一书，奠定了他在山水画理论发展史上不可摇撼的地位。

1. 本体论

创作主体是艺术创作的第一要素。《林泉高致》开首说：

> 君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心

---

① ［宋］刘道醇：《宋朝名画评》，见于安澜：《画品丛书》，上海：上海人民美术出版社 1982 年版；［宋］刘道醇：《五代名画补遗》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》；二书均为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。

② ［宋］郭熙、郭思：《林泉高致》原文，以《文渊阁四库全书·子部·艺术类·林泉高致集》，与黄宾虹、邓实编：《美术丛书》，北京：北京古籍出版社 1996 年版，影印本互校。通行本多作《林泉高致》，《文渊阁四库全书》作《林泉高致集》。

③ 俞剑华：《中国绘画史》，上海：上海书店出版社 1984 年版，第 223、227 页。



两隆，苟洁一身，出、处、节、义斯系，岂仁人高蹈远引为离世绝俗之行，而必与箕、颖埒素，黄、绮同芳哉。(《山水训》)

“尘器缰锁”和“烟霞仙圣”两种生活的比较，使郭熙为代表的士大夫渴求回归林泉。然而，太平盛世，身系节、义，既要忠君，又要事亲，很难如唐尧之时的许由、秦汉之际的商山四皓那样，隐居于山水间。

然则林泉之致、烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也。

山水画解决了庙堂之高与江湖之远的矛盾，使人“不下堂筵，坐穷泉壑”。这正是士大夫寄情山水画的原因所在。如果说六朝人以玄对山水，唐人山水画是方外仙境，都是把山水画作为隐逸生活释放精神的手段，郭熙则以山林情趣作为仕宦生涯的补充，从中寻找心灵慰藉。接着，郭熙指出，不同襟抱的人所见的山水是不一样的，“以林泉之心临之，则价高；以骄侈之目临之，则价低。”“价”指审美价值，“林泉之心”是创作本体发现山水美的前提。

应该选择什么样的山水入画，或者创造什么样的山水境界呢？郭熙提出“可行可望”和“可游可居”两种不同境界，“可行可望，不如可游可居之为得”。可行可望，山川自是山川，主客之间是“相望”的关系。可游可居，则不但人走进了山川，情感也融入了山川，主客之间是“相融”的关系，“可游可居之处，十无三四，而必取可居可游之品”，从“可行可望”的人、山相分，到“可游可居”的人、山相融，这样的山水境界，才是“不失其本意”。要画出“可居可游”的山水，创作主体的知识蓄积是至为重要的。郭熙提出，“人之学画，无异学书。今取钟、王、虞、柳，久必入其仿佛。至于大人达士，不局于一家，必兼收并览，广议博考，以使我自成一家，然后为得”。兼收并览，广议博考，自成一家，正是指广泛学习之后的艺术创新。对惟模一家，郭熙表示反感，“一己之学，犹为蹈袭”，“专门之学，自古为病，正谓出于一律”。

创作态度是艺术作品成败的关键。郭熙提出，作画之时，必须“注精以一之，不精则神不专”；“神与俱成之，神不与俱成则精不明”；“严重以肃之，不严则思不深”；“恪勤以周之，不恪则景不完”。郭思回忆说：“思平昔见先子作一二图……凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾；

必神闲意定，然后为之”，“已营之，又彻之；已增之，又润之；一之可矣，又再之；再之可矣，又复之。每一图，必重复终始，如戒严敌，然后毕。”“神闲意定”，接近“梓庆削木为鐻”（《庄子·达生》）时以天合天的状态，“如戒严敌”又见儒家的严肃与勤勉，其思想实质，与神宗时代理学所倡导的“格物致知”、“主静”、“立诚”是一致的。

郭熙提出“身即山川而取之”的命题，自然山水的变化与创作主体情绪的变化相通：

> 真山水之云气，四时不同：春融冾，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡……真山水之烟岚，四时不同：春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁荫，人坦坦；秋山明净摇落，人肃肃；冬山昏霾翳塞，人寂寂。看此画，令人生此意，如真在此山中。（《山水训》）

“身即山川而取之”、“真在此山中”是对主客相融境界的进一步阐发。审美活动中，主体对象化，客体也人化了。郭熙比王微更为系统地阐述了艺术创作“移情”、“物感”的心理状态。

郭熙强调画家自身的精神陶养，既要有庄子提倡的“解衣般礴”的性情，又要有儒家提倡的“易直子谅”的胸襟，这是《林泉高致》伟大之处。郭熙说：

> 世人止知吾落笔作画，却不知画非易事。庄子说画史解衣般礴，此真得画家之法。人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之啼笑情状、物之尖斜偃侧，自然布列于心中，不觉见之于笔下。（《画意》）

“胸中宽快，意思悦适”，才能吐纳万境；“解衣般礴”，才能从万境中熔铸一境；“易直子谅，油然之心生”出自儒家的艺术观，《乐记》，“致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣”，《正义》，“易谓和易；直谓正直；子谓子爱，谅谓诚信”：可见郭熙融合儒、道的人生观。“余因暇日，阅晋唐古今诗什。其中佳句，有道尽人腹中之事，有装出目前之景。然不因静居燕坐，明窗净几，一柱炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成。即画之主意，亦岂易及乎？境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。世人将就，率意触情，草草便得。”（《画意》）“万虑消沉”，即《庄子·达生》“斋以静心”，创作才能“纵横中度，



左右逢源”，才能“人之啼笑情状，物之尖斜偃侧，自然列布于心中，不觉见之于笔下”。“解衣般礴”——道，“易直子谅”——儒，融通而得来“胸中宽快，意思悦适”。今人徐复观说“易直子谅之心，必为庄子的心斋中所涵摄”①，是把中国艺术精神都归于老庄了。

2. 创作论

艺术创作过程，是艺术地认识生活并且表现生活的过程。它一般经过观察体验、艺术构思、艺术表现等几个环节。对生活的观察和体验，是艺术家进入创作状态的基础和前提。郭熙认为，山有主、宾，木有帅、役：

> 大山堂堂，为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君，赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭，为众木之表，所以分布以次藤罗草木，为振挈依附之师帅也。其势若君子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵愁挫之态也。

山有远近、高低、正侧、向背：

> 山，近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异；所谓山形面面看也。如此，是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎？

山有四时、朝暮、阴晴、雨雪：

> 山，春夏看如此，秋冬看又如此；所谓四时之景不同也。山，朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓朝暮之变态不同也。如此，是一山而兼数十百山之意态，可得不究乎？（《山水训》）

“步步移”，“面面看”，近看，远看，正看，侧看，朝看，暮看，阴天看，晴天看，春夏看，秋冬看，看东南，看西北，山水之美被无穷发现。山水有地域差异——“东南之山多奇秀”，“西北之山多浑厚”；名山各有特点——“嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰”。深入观察，使郭熙对自然山水有了从形到质的透彻领悟。他批评执笔者“所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹，而得纸拂壁，水墨遽下”；他告诫创作者“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看。历历罗列于胸中，而目不

① 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社 2001 年版，第 202 页。

见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画”。“神于好”指对自然山水的热爱，“精于勤”指观察体验的勤恳，“饱游饫看”指观察体验的深广，“磊磊落落、杳杳漠漠”指山水中的宇宙大生命境界。只有热爱山水，勤收广看，才能创作出“磊磊落落、杳杳漠漠”的画来。

从生活素材到艺术表现的中间环节是艺术构思。构思的过程，是把主体生命移入自然山水的过程，“山，以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水，以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落”。山水因人的观照而成为活体的生命，每一部分都是活体生命的有机组成，体现了中国人万物同体同情的宇宙观。

山水之美是有规律的，“山有高，有下；高者，血脉在下，其肩股开张，基脚壮厚，峦岫冈势，培拥相勾连，映带不绝，此高山也。故如是高山，谓之不孤，谓之不仆。下者，血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅山也。故如是浅山，谓之不薄，谓之不泄。高山而孤，体干有仆之理。浅山而薄，神气有泄之理。此山水之体裁也”。山水之美又是丰富多变的，“盖画山：高者、下者、大者、小者、盎碎向背、巅顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣；画水：齐者、汩者、卷而飞激者、引而舒长者，其状宛然自足，则水之态富赡也”。

就山水画的艺术表现，郭熙提出著名的“三远”论：

> 山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。（《山水训》）

“高远”非指仰视，“深远”、“平远”也非指平视、俯视，画家从山下到山上，从山前到山后，以移步换景的观察方式看山，既有突兀的高远之势，又有缥缈的平远之景、重叠的深远之意，视线是游移的，曲折的，以大观小的。中国画立轴的空间表现以高远为主，参以深远之势；长卷的空间布局以平远为主，参以深远之意。观者披图览画，仿佛也从山下走到山上，从山前绕到山后，亲身游历了重重山水。“三远”见中国人广阔无垠的时空意识，它基于中国人“‘远’的时空



境界、'大'的艺术视角和俯仰上下'移'的运动视线"①。没有"远",就不会有"大"的视角和"移"的视线;反之,没有"大"的视角和"移"的视线,"远"的境界追求就无以表现,"要了解三远在艺术中的真实意义,还得追溯到庄子和魏晋玄学上面去","远是玄学所达到的精神境界"②。"'远势'突破山水的有限的形质,使人的目光伸展到远处,并且引发人的想象,从有限把握到无限。山水的形质是'有',山水的'远势'、'远景'则通向'无'。山水形质的'有'烘托了极目远处的'无';反过来,极目远处的'无'也烘托了山水形质的'有'。这种'有'和'无','虚'和'实'的统一,就表现了'道',表现了宇宙的一片生机。"③郭熙"三远"法和沈括"以大观小"法,远远高于一般绘画表现手法的探讨,进入到深邃的哲学境界。

(七) 韩拙《山水纯全集》等

韩拙《山水纯全集》一卷,《佩文斋书画谱》作《山水纯全论》。书凡《论山》、《论水》、《论林木》、《论石》等10篇。前五篇综合前代画诀和《林泉高致》等的议论,参以自己经验,具体论述山水画形象、构思;后数篇论绘画审美、创作态度等。前、后均有序,杂采前人陈说,论述具体,见出主张规矩法度的总体倾向。

韩拙在郭熙"三远"的基础上,从审美意境发论,提出"阔远"、"迷远"、"幽远"(《论山》),影响不大。韩拙还提出"八格",画之病"惟俗病最大","出于浅陋循卑,昧乎格法之大,动作无规,乱挥取逸。强务古淡而枯燥,苟从巧密而缠缚。诈伪老笔,本非自然"(《论用笔墨格法气韵之病》)。"乱挥取逸",必然求"逸"不得反得俗。作画要"先求气韵,次采体要,然后精思",可见宋人对不重形似、不究格法的墨戏之弊已经有所警觉,宋人所说的"逸",指"托物寓兴"的态度,不是不讲规矩,乱挥一气。《山水纯全集》虽然"诸篇所论,俱主规矩,分类详说,不为虚缥空泛之谈"(余绍宋《书画书录解题》),理论价值毕竟有限。

---

① 彭吉象主编:《中国艺术学》,北京:高等教育出版社1997年版,第418页。
② 徐复观:《中国艺术精神》,上海:华东师范大学出版社2001年版,第209、211页。
③ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海:上海人民出版社1987年版,第288、289页。

韩拙，字纯全，南阳人，“善画山水树石”（[明]朱谋垔《画史会要》）。①

宋代画论著作还有：饶自然《绘宗十二忌》专讲山水画布置、设色和各种技法；李成《山水诀》、李澄叟《画山水诀》资料琐碎，论者多以为伪托。

二、书法论著

在晚唐人书论集录的基础上，宋代出现了两部历代书法论著汇编——朱长文《墨池编》、陈思《书苑菁华》，给后人查找前代书论提供了方便。书法评论如米芾《海岳名言》、姜夔《续书谱》等，篇幅极短，却有真知灼见；陈思《书小史》、董更《书录》则是书法史著作。②

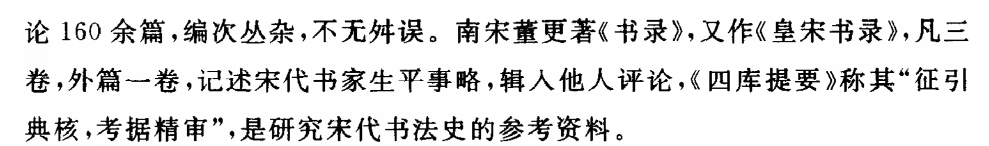
北宋，吴县人朱长文（1039—1098）博学多才，终身著书不仕，于音乐、绘画、建筑均有著述。所编《墨池编》原十二卷，后人并作六卷，分“字学”、“笔法”、“杂议”、“品藻”、“赞述”、“宝藏”、“刻碑”、“器用”八门，专论书学源流，汇集历代书法论文并加评论，文词典雅，既是汇编，也是北宋重要的书论著作。其中《续书断》一文，仿张怀瓘《书断》体例，按神、妙、能三品，记唐初至宋熙宁间书家 85 人，各写小传并加评论，眉目清晰，评论较精。朱长文以人论书，“夫书者，英杰之余事，文章之急务也。虽其为道，贤、不肖皆可学，然贤者能之常多，不肖者能之常少也”（《续书断·序》）。北宋黄伯思《东观余论》二卷，收法帖刊误、序跋辨记等 105 篇，元人郑杓批评颇甚，明以后，声望渐高，今人亦以为“论议考证俱甚精确”（余绍宋《书画书录解题》）。

南宋，临安人陈思著我国第一部书法通史《书小史》。书凡十卷：“纪”一卷，记历代帝王能书者；“传”九卷，记汉至五代后妃、列女、诸王和其他书家，各为小传，介绍师承以及各体书法的特征与发展，其中内容多见于前代著作，史家以为，“采辑不滥，叙次亦具剪裁，足称佳构”（余绍宋《书画书录解题》），理论价值则不可与《历代名画记》相比。陈思还编有《书苑菁华》二十卷，收古人书

---

① ［宋］韩拙：《山水纯全集》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② ［宋］朱长文：《墨池编》、陈思：《书苑菁华》、米芾：《海岳名言》、姜夔：《续书谱》、陈思：《书小史》、董更：《书录》，均见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。其中，《墨池编》、《书苑菁华》、《续书谱》、《书小史》为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。



论160余篇，编次丛杂，不无舛误。南宋董更著《书录》，又作《皇宋书录》，凡三卷，外篇一卷，记述宋代书家生平事略，辑入他人评论，《四库提要》称其"征引典核，考据精审"，是研究宋代书法史的参考资料。

书法随笔中，北宋米芾《海岳名言》一卷，系后人采集米芾论书话语编成。米芾立论偏颇，却新见迭出，不尚空谈，句句源自书法实践经验，为历来书家奉为圭臬。他提倡"学书须得趣……乃入妙"，为宋书的尚意和明清艺术的尚趣作了理论的呼唤。他抑唐扬晋，称书斋为"宝晋斋"，对唐人书法刻意安排、法度森严贬之激烈，"欧、虞、褚、柳、颜皆一笔书也，安排费工，岂能垂世"，对同时代书家蔡襄、黄庭坚、苏轼等也竭力诋毁。《四库提要》称其"讥贬古人太过，不免放言矜肆之习"。南宋白石道人姜夔著《续书谱》一卷，凡20条，论述各种书体及用笔、用墨、临摹、气韵等因为多切身体会，也为后世书家重视。他专列"风神"一条，认为"风神者，一须人品高"，崇尚魏晋书法的"飘逸之气"，讥贬唐人"应规入矩"，提出书要有"风神"，与米芾同声相应。

宋代文人的著作或文集，如欧阳修《欧阳文忠公文集》、苏轼《苏东坡全集》、黄庭坚《山谷题跋》、陈槱《负暄野录》、陆游《放翁题跋》等，散见有关于书法的论述。其中，黄庭坚去"俗"求"韵"的主张，陈槱重"神气"、岳珂重"心画"等观点，莫不表现出对书法"意"的重视。

三、书画著录著作

宋代著录兼品评类著作有：《宣和书画谱》，米芾《书史》、《画史》、《宝章待访录》，李廌《德隅斋画品》，董逌《广川书画跋》，岳珂《宝真斋法书赞》等。[①]

书画著录始于六朝，刘宋虞龢撰书目多种，南齐高帝撰《名画集》，南朝梁编《太清目》，唐有褚遂良《右军书目》、裴孝源《贞观公私画录》，宋高宗编《思陵名画记》，宋宁宗编《秘阁画目》。而今存最早、规模最大的书画著录书，当推北

① [宋]《宣和画谱》、《宣和书谱》，米芾：《书史》、《画史》、《宝章待访录》，李廌：《德隅斋画品》，董逌：《广川书跋》、《广川画跋》，岳珂：《宝真斋法书赞》，均见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。除米芾著作外，其余均为金沛霖主编：《四库全书子部精要》中册收入。

宋宣和年间钦定《宣和书画谱》。书无著者姓名，《四库提要》从此书不录元祐党人，连苏轼、黄庭坚、司马光这样的大家也不著录，推断为蔡京、蔡卞昆仲等编定。宣和间，徽宗喜爱器玩，“秘府之藏，充牣境溢，百倍先朝”（[宋]邓椿《画继》），为《宣和书画谱》的问世提供了来自官方的多方面条件。

《宣和画谱》凡十卷。书首有宋徽宗赵佶御制序，强调绘画“粉饰大化，文明天下”的政治教化功能，序下，分“道释”、“人物”、“宫室”、“番族”、“龙鱼”、“山水”、“畜兽”、“花鸟”、“墨竹”、“蔬果”十门，记录了当时内府收藏的名画，每门先作叙论。《道释叙论》强调，“‘志于道，据于德，依于仁，游于艺’，艺也者，虽志道之士所不能忘，然特‘游’之而已”，表现出对艺术政教功能的重视。叙论下接画家评传，传后列其画目，共录 231 名画家小传、6396 轴作品。不足之处是“当时画家并非专攻一门，而多才多艺者，未能互见。记录作品时，只记图名，更不记流传和款识，致使后人无由考订”①。

《宣和书谱》二十卷，按历代帝王书迹、篆、隶、正、行、草、分各体及附录排序，记录了当时内府收藏的法书，每体均有叙论，下列书家小传，品第风格源流，传后列其法书目录，共录 197 名书家小传、1240 件作品。以人品评书，以才学评书是其特色。如评曹植“自是不随世故与之低昂，有卓然而独存者，然其胸中磊落，发于笔间者，固自不恶尔”。《宣和书画谱》第一次全面系统地记载了宫廷书画收藏，对后世书画著录著作产生了一定影响。

北宋私人收藏家首推米芾。米芾就自己收藏和目见，写成《书史》、《画史》、《宝章待访录》。《书史》两卷，上卷记目击晋唐墨迹，下卷记目击唐人墨迹及模本刻石藏家、纸本及印章跋尾，自序“指南识者，不点俗目”，所论出自鉴赏实践，“叙述中兼及故事逸闻，时有评论，读之觉有生气”（余绍宋《书画书录解题》），为历来鉴赏家重视。他借古代避讳评定书画真伪，“唐辩才弟子草书千文，……滕（元发）以为智永书。余阅其前空‘才’字全不书，固已疑之，后复空‘永’字，遂定为辩才弟子所书，故特缺其祖师二名耳”。其书画鉴定方法，为后世鉴定家效法。《画史》两卷，体例与《书史》略同，分“晋”、“六朝”、“唐”（五代国朝附），记录了家藏名画和他平生所见、所闻名画，所记唐

① 杨仁恺：《中国书画鉴定学稿》，沈阳：辽海出版社 2000 年版，第 340 页。

画尤多，评其优劣，间及隶楷、印章。其持论偏激，却对书画真伪、画家优劣别有卓见，邓椿赞其“心眼高妙”（[宋] 邓椿《画继》），史家赞其“为绝妙史料”（余绍宋《书画书录解题》）。如《圣朝名画评》以李、范为神品，《五代名画补遗》以荆、关为神品，都没有重视董源；《画史》偏说李成“俗气”，传世画“皆俗手假名，余欲为无李论”，把董源抬高到“近世神品，格高无与比”、“不装巧趣，皆得天真”的地位，从此，董源画为百代文人画家所祖。《宝章待访录》一卷，记录了作者目睹和耳闻的私藏作品，内容简略且无体系，却开著录私家收藏的先河。米芾著书，擅长夹叙夹议，考订谬误，品评真伪，言人所不能言，读者在轻松解颐之中，增长了学问。

宋代书画著录书还有：北宋李廌《德隅斋画品》一卷，就赵令畤所藏唐五代及北宋名画22件作品题评论，行文精妙，描述具体，评鉴精当，见识高深。南宋董逌（1079－1140）曾与黄伯思在宣和内府管理书画，见闻广博，因辑《广川书画跋》。其中，《画跋》六卷，不评作品优劣，而偏重对古今章程仪式的考据议论，考据详备，议论朴实，时有见地；《书跋》十卷，考据鉴赏宫廷及私人收藏碑板，间及书籍。岳飞孙岳珂《宝真斋法书赞》二十八卷，就家藏晋唐至南宋墨迹，各录其原文原题，系以题跋并为赞语。孙绍远辑《声画集》，分二十门辑录唐及北宋人题画诗；江绍虞编《皇朝事实类苑》七十八卷，其中三卷论述书画。

四、杂述与金石学著作

宋代学者对商周礼制的考订，带动了文人对古铜、古玉的收藏研究，古玩鉴赏和金石学成为专门学问。南宋赵希鹄《洞天清录》杂述文房清玩，是对古代文房清玩的最早总结。记录器物的著作还有：米芾《砚史》、高似孙《砚笺》、李孝美《墨谱法式》、晁季《墨经》等。金石学著作则有：欧阳修《集古录》、宣和时王黼《博古图》、赵明诚《金石录》、陈思《宝刻丛编》等。①

① [宋]米芾：《砚史》、高似孙：《砚笺》、李孝美：《墨谱法式》、晁季：《墨经》，均见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·谱录类》。



(一) 赵希鹄《洞天清录》

南宋宗室子弟赵希鹄，著《洞天清录》，列古琴辨32条、古砚辨12条、古钟鼎彝器辨3条、水滴辨2条、古翰墨真迹辨4条、古今石刻辨5条、古今纸花印色辨15条、古画辨29条，系统地考辨、品评、鉴赏宋代文人清玩，“大抵洞悉源流，辨析精审”，“其援引考证，类皆确凿，固鉴赏家之指南也”（[清]永瑢等《四库提要》）。作者以“洞天”——道教神仙所居洞府名书，透露出他希望独辟一方与尘世了无关联的“仙界”、“以贻清修好古尘外之客”（《洞天清录·序》）的旨意。

赵希鹄清逸、古雅、传神、自然的审美观，在《序言》、《古琴辨》、《古画辨》中有集中体现。赵希鹄要求器物古雅可爱，配合相宜，琴案、琴匣、砚匣等，其颜色、纹饰、造型、长短、大小如何不宜，如何相宜，都以文人品味一一加以规范，显示了文人对文房清玩的百般讲求。他慨叹“人生一世，如白驹过隙”，人“多以声色为受用”，而他“自有乐地，悦目初不在色，盈耳初不在声。尝见前辈诸老先生，多畜法书、名画、古琴、古砚，良以是也”。功名利禄、声色犬马，是许多人梦寐以求的，而作者所写，却是与此绝不相关的文人清居生活，“明窗净几，罗列布置，篆香居中，佳客玉立相映。时取古人妙迹，以观鸟篆蜗书、奇峰远水。摩挲钟鼎，亲见商周。端砚涌崖泉，焦桐鸣玉佩。不知人世所谓受用清福，孰有逾此者乎？”由此，赵希鹄把文人的清福与凡人的享乐区分开来，“阆苑瑶池，未必是过。人鲜知之，良可悲也”（《洞天清录·序》）。[①]《洞天清录》代表着宋代复古文人的审美观，受到历代文物鉴赏家重视。

(二) 金石考古著作

北宋文学家欧阳修，集金石铭刻真迹拓本装裱成轴，自称“吾家藏书一万卷，集录三代以来金石遗文一千卷”，宋嘉祐八年撰《集古录》十卷，又名《集古录跋尾》，收录家藏周秦至五代碑版卷轴拓本300余件、铜器铭文20件、拓本上自书跋尾400余篇（各版本篇数不尽相同），以唐刻碑碣为多，评其优劣，是

① [宋]赵希鹄:《洞天清录》,[清]永瑢等编:《文渊阁四库全书·子部·杂家类·杂品之属》;又《丛书集成新编》,台北:新文丰出版社1985年版,影印本。



中国现存最早的金石学著作。欧阳修随得随录，所以，《集古录》未按拓本年代排列。后人重刻本以拓本时代先后为序，每条下注明原书卷帙，方使眉目清晰。熙宁二年(1069 年)，欧阳修又命其子编《集古录目》，对家藏千卷碑版列出书人名氏、官位事实与立碑年月，弥补了《集古录》未收无跋尾拓本的缺陷。《集古录目》早已亡佚，清代黄本骥根据吴荣光藏陈思《宝刻丛编》，摘抄《集古录目》佚文 500 多则，按立碑年代，重辑《集古录目》五卷，使《集古录目》重刊于世。①

宣和末，赵明诚仿《集古录》体例，以时代为序，著《金石录》三十卷：前十卷收录古铜器铭文和古石刻目录 2000 余条，后二十卷收录古器物和古碑刻题跋 502 条。收录之广、编排之精、考订之审慎，超过了《集古录》。②

北宋吕大临编《考古图》十卷、续图五卷、释文一卷，是中国现存年代较早而又较有系统的古器图录。它著录铜器 211 件、玉器 13 件，一一绘出图式，勾勒铭文，记录铜器的尺寸、用途、容量、重量等，订正《三礼图》失误，附《考古图释文》，一一解释铜器文字，考订精审。

宣和时，王黼在《考古图》的基础上，奉敕编著《博古图》，亦称《重修宣和博古图》。书凡三十卷，著录宣和间皇家所藏商至唐铜器凡二十类 839 件，囊括了宋代所藏青铜器的精华。每类前有总说，每说下摹绘图式，勾勒铭文，记录铜器的尺寸、容量、重量等。所绘图形较精，图旁器名下注“依元样制”或“减小样制”，标明比例。所定器名，如鼎、尊、爵等，多沿用至今。《四库提要》评其“考证虽疏，而形模未失；音释虽谬，而字画俱存。读者尚可因其所绘，以识三代鼎彝之制、款识之文，以重为之核订。当时裒集之功，亦不可没。”③

绍兴间，陈思编《宝刻丛编》二十卷，依年代顺序，按南宋行政区划编排著录各地所藏秦石鼓文至五代石刻文字，加少量铜钲、铜钟、铁器铭文和法帖，成为当时中国各地碑刻的总目。每目之后，列有摘自《集古录》、《金石录》、《隶释》、《隶续》、《诸道石刻录》、《访碑录》、《京兆金石录》、《复斋碑录》、《曾南丰集

① [宋]欧阳修：《集古录》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·史部·目录类》。

② [宋]赵明诚：《金石录》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·史部·目录类》。

③ [宋]陈思：《宝刻丛编》，残本见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·史部·目录类》。

古录》、《资古绍志录》等金石专书中各家关于石刻的题跋。这些书多已亡佚，赖《宝刻丛编》得以部分传世。①

宋代金石考古著作还有：北宋苏易简著《文房四谱》，凡《笔谱》二卷，《墨谱》、《纸谱》、《砚谱》(附笔格、水滴)各一卷；南宋薛尚功《历代钟鼎彝器法帖》，为研究和著录商、周、秦、汉青铜器铭文的专著，收青铜器 510 种，先摹铭文，再列释文并加考证，排比诸家异同，订讹勘误；洪遵著《泉志》，专门收录、评述古代钱币；杜绾著《云林石谱》，记 116 种赏玩石品等。

五、建筑官书——《营造法式》

我国古代，建筑专书数量极少。《营造法式》诞生以前，先秦建筑的点滴资料保存于《考工记》、《明堂考》、《仪礼・释宫》、《三礼图》和东汉以来多种解释《三礼》的著作之中，柳涣《石桥铭》、张彦远曾祖父张嘉曾《石桥铭序》、柳宗元《梓人传》、段成式《寺塔记》等，保存了隋唐建筑的点滴资料。

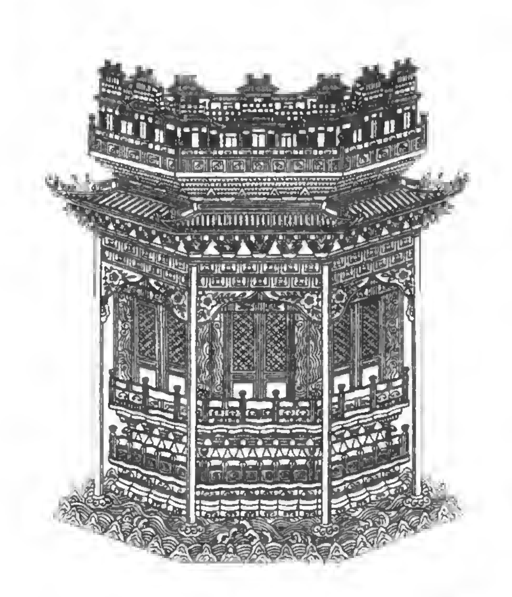
《营造法式》是北宋官修的建筑设计、施工专著，也是我国古代第一部建筑专门书和我国古代最为完善的建筑法式书。编修者李诫(？—1110)，字明仲，管城(今河南新郑)人，元祐间任将作监主簿②。

哲宗朝，王安石推行新法，朝廷下令制定各种条例，元祐六年(1091 年)，将作监编成《营造法式》，皇帝下诏颁行，世称“元祐本”。而元祐《法式》，只记工料，没有各作用材制度。徽宗诏令李诫重修《营造法式》，绍圣间开始，崇宁二年(1103 年)刊行，世称“绍圣本”或“崇宁本”。重修的《营造法式》增加了各作制度和图样，成为此书最有价值的部分。

《营造法式》凡三十四卷、357 篇、3555 条。序言扼要说明工官的历史与职责、建筑规划与设计的必要性、各作制度的作用、自己受命的经过和编书的主旨，“恭惟皇帝陛下仁俭生知，睿明天纵……丹楹刻桷，淫巧既除，非食卑宫，淳风斯复”，表现出以节俭为本的建筑思想。下接《看详》、《目录》，各相当于一

① [宋]吕大临：《考古图》、王黼：《重修宣和博古图》。见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书・子部・谱录类》。

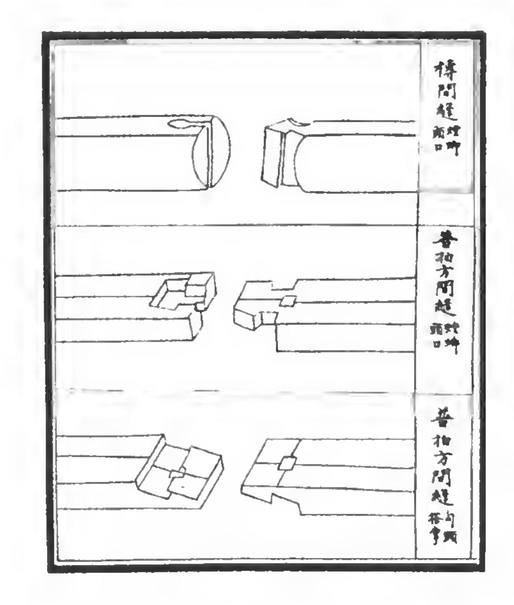
② 将作监主簿：宋代主管建筑工程的最高长官。



图六六五 1:[宋]《营造法式》插图:转轮经藏

卷。《看详》对各作制度历史依据进行阐释,其中《诸作异名》对今人理解古代建筑结构甚有帮助。第一、二卷为《总释》、《总例》,引经据典地解释各种建筑和构件的名称,并附建筑构件尺寸的计算方法、劳动日标准等;第三卷至第十五卷写各作制度,分别叙述了“壕寨(筑地基、筑墙)”、“石作”、“大木作”、“小木作”、“雕作”、“旋作”、“锯作”、“竹作”、“瓦作”、“泥作”、“彩画作”、“砖作”、“窑作”等13种工种的制度标准;第十六卷至第二十五卷写诸作功限,第二十六卷至第二十八卷写诸作料例并等第,分别对13种工种的估工、用料定额做了详细规定;第二十九卷至第三十四卷是诸作图样。

《营造法式》最大的特点是确立营造体系、接近教本体裁,将官式建筑的营造定型化、模数化。这与它官修的性质有关,也与宋代理学“格物至知”的务实精神有内在联系。我国古代,有斗栱的建筑叫大式建筑,即宫殿建筑,斗栱的等级,标志着大式建筑的等级。因此,古代建筑材料的计算,以斗栱为模数,“凡构屋之制,皆以材为祖,材有八等,度屋之大小,因而用之”(卷四《大木作制度》),“材”指斗栱之“栱”的标准断面,建筑加大,“栱”之断面也相应加大。书中还确定柱础的标准尺



图六六五 2:[宋]《营造法式》插图:各式榫卯



寸为，“其方倍柱之径，方一尺四寸以下者，每方一尺，厚八寸；方三尺以上者，厚减方之半；方四尺以上者，以厚三尺为率”（卷三《石作制度》）。可见，《营造法式》的“模式”并非精确尺寸的记载，而立足于“比”，见中华民族形象的、灵活的思维模式。

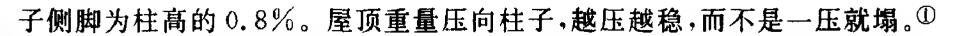
《营造法式》记录的建筑与雕绘工艺，被后人引为范式。如此书将石刻工艺归纳为“其雕镌制度有四等：一曰剔地起突，二曰压地隐起华，三曰减地平钑，四曰素平”，又将石刻图案归纳为：

> 其所造华文制度有十一品：一曰海石榴华，二曰宝相华，三曰牡丹华，四曰蕙草（即卷草），五曰云纹，六曰水浪，七曰宝山，八曰宝阶，九曰铺地莲华，十曰仰覆莲华，十一曰宝装莲华。或于华文之内，间以龙、凤、狮、兽及化生之类，随其所宜，分布用之。①

这些雕刻方法和图案，今天仍在使用。《彩画作制度》一卷，对彩画制度和绘制、着色的方法、程序，都描述得精练而又准确。诸作图样是世界建筑史上见于记载的最早施工图，凡榫卯、雕镌法、雕镌物等，一一予以描绘（图六六五 1、六六五 2）。其中，《彩画作制度图样》上、下两卷，所记建筑彩绘图样，有“五彩杂华”、“五彩琐文”、“飞仙及飞、走等”、“骑跨仙真”、“五彩额、柱”、“五彩平綦”、“碾玉杂华”、“碾玉琐文”、“碾玉额、柱”、“碾玉平綦”、“五彩遍装名件”、“碾玉装名件”、“青绿叠晕棱间装名件”、“三晕带红棱间装名件”、“两晕棱间内画松文装名件”、“解绿结华装名件”等 16 种，按使用者的等级定型化，明清两代建筑彩绘的等级制度，大致以此为据（见卷三十三、三十四）。

《营造法式》见高度的科学性。“凡立柱，并令柱首微收向内，柱脚微出向外，谓之侧脚。每屋正面随柱之长，每一尺即侧脚一分，若侧面，每一尺即侧脚八厘。至角柱，其柱首相向各依本法”（卷四《大木作制度》）。它指出我国古代建筑柱子上端都向内侧倾斜，叫“侧脚”，正面柱子侧脚为柱高的 1%，侧面柱

① “剔地起突”指高浮雕；“压地隐起”指地子下陷，雕刻母题微微凸起，其高点不突出于面以上；“减地平钑”指不动原石面也不使地子下陷，仅沿花纹浅浅铲刻；“素平”则不刻花纹。“宝相华”为牡丹等花组合而成的大圆花，是唐代以来的典型纹样，“蕙草”即卷草，“宝装莲华”指浅雕莲花上又刻花纹，“亦有施减地平钑及压地隐起于莲华瓣上者，谓之宝装莲华”（《营造法式·卷三·石作制度》），“化生”指童子。



子侧脚为柱高的0.8%。屋顶重量压向柱子，越压越稳，而不是一压就塌。[①]

总体看来，《营造法式》先释名，接言各作制度，再言诸作功限，更言诸作料例，最后为诸作图样。全书条理井然，纲举目张，在古籍中极为难得。它是我国古代营造制度的高度归纳和总结，是全世界现存最早的建筑文献，是我国建筑史上的里程碑。到此，我国宫殿建筑的法式有了详细记录，意味着我国大式建筑从此纳入规范。《营造法式》各代都有翻刻，清末续出的石印本《营造法式》，其实是西来别墅建筑图样集，是西风东渐特定历史时期的产物，与李诫《营造法式》已是风马牛了。

六、乐舞论著

北宋诞生了我国第一部音乐百科全书《乐书》、第一部琴史和较为详尽的舞谱，南宋王灼率先注目民间说唱。此外，沈括《梦溪笔谈》中《乐律》二卷，涉及乐曲、乐器、乐律、演唱、演奏等方面的理论；蔡元定写《律吕新书》提出十八律理论；张炎《词源》也涉及音律和唱曲。

（一）陈旸《乐书》

北宋，陈旸写出卷帙浩繁的《乐书》，表进徽宗未得赏识，未能付梓。南宋时，陈岐托人向陈旸后代访求到《乐书》副本，于庆元五年（1199年）首次刊出，上距成书之时已经百年。元、明、清三代，《乐书》迭经翻刻，明刊本《乐书》有插图540幅。陈旸，字晋之，福建闽清人。

《乐书》凡二百卷，分两部分：卷一至卷九十五训义，摘录《礼记》等经书有关音乐的论述，逐条逐句加以解释；卷九十六至卷二百均为《乐图论》，写律吕本义，含乐律、乐章、乐器、声乐、乐舞及典礼音乐，各依雅部、胡部、俗部为次，三部又各分为金、石、土、革、丝、竹、匏、木等八类，图绘我国历史上各种乐器，并加解说。《乐书》广引文献，又注重调查当代情况，保存了大量重要的音乐资

---

① 《营造法式》原文，见[清]永瑢等编《文渊阁四库全书·史部·政书类》；梁思成《〈营造法式〉注释》，北京：中国建筑工业出版社1983年版。



料，“远自唐虞三代，近逮汉、唐、本朝，上自六经，下逮子、史、百氏，内自王制，外逮戎索，网罗散失，贯综烦悉”（[宋]杨万里《乐书·序》）。其内容丰富，体例分明，分类合理，图文并茂。它是我国音乐文化的首次系统总结，是我国有史以来第一部音乐百科全书，对明代朱载堉《乐律全书》、清代官修《律吕正义》等音乐巨著都产生了一定影响。

陈旸撰写《乐书》，上距唐亡仅百余年，《乐书》中唐代俗部、胡部乐曲、歌舞、乐器等占全书篇幅四分之一，全面、真实、详尽地反映了唐代民间音乐与外来音乐结合的盛况，是《乐书》最有价值的部分。陈旸还注意到了在前代优戏基础上发展起来的宋杂剧，明确提出了“剧戏”的概念，“剧戏，圣朝戏乐。鼓吹部杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容部杂剧员四十。亦一时之制也”（卷一百八十八《俗部·杂乐》）。他将特指杂剧的“剧戏”从百戏中分出而与与百戏并列，一同隶属于《俗部·杂乐》，表现出宋人自觉的戏剧意识。“剧戏”的概念，为元人马端临《文献通考》、明人王骥德《曲律》套用。

《乐书》持尊君治国的儒家音乐观。开首冠以经义，用以表明正统的音乐思想；《乐图论》以雅部开首，又出于贬抑胡、俗乐之用意。陈旸强调“中心斯须不和不乐”，“乐以中声为本”，“圣人取中声，寓尊卑之意”（卷四引《礼记·礼运》），以合于古代雅乐律吕度数的“中声”为美。隋初音乐家万宝常就提出“八十四调”的理论，即十二个半音都可以作为调首，每调可以构成七种调式。而陈旸反对八十四调。他以“声音又本于人心，人心居中，以治五官”（卷九十六《乐图论·序乐》）为依据，用阴阳五行解释五声，“古者作律，皆文之以五声，则一律而具五声，先王之制也。后世一律而具七声十二律，而具八十四调，其失之京房，始可不正之乎！”（卷一百二《乐图论·十二律》）并且强以君臣作比，强调“君声常尊而臣民之声常卑，天地自然之道也”（卷一百《乐图论·辨四清》），提出古人“以黄钟为宫，以其尊无二上故也”，“二变之声，出于夷音，非华音也”，“变宫、变徵是欲以夏变夷，不欲以夷音变夏乐也……今夫天无二日，土无二君。宫既为君，而又有变宫，是二君也，害教莫甚焉，岂先王制乐之意哉”（卷一百七《乐图论·雅部》），从而强调“五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也”，“存之则伤教害道，削之则律正而声和”（卷九十六《乐图论·序乐》）。废“二变”，就是只要宫、商、角、徵、羽，不要变宫、变徵，也就是只要五声音阶，不

要七声音阶；废“四清”，就是只要一个八度内的十二个半音，去除八度以上的四个半音，将音域限制在狭窄的范围内，以控制音域来求得“中和”。这样的主张，显然不利于激昂跳跃的民间音乐的发展，所以，连偏于保守的《四库提要》也批评说，“辨二变、四清两条，实为纰漏”。

陈旸的复古音乐观还表现在对民间音乐及外来音乐的贬斥上。虽然《乐书》分别胡、俗之乐详加记录，却认为胡乐“失先王所以立乐之方也”，主张“用华音变胡俗可也，以胡音乱华，如之何而可！”（卷一百二十五《胡部·序胡部》）提出“俗部之乐，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐也。存之不为益，去之不为损……适足以使民之心淫矣。郑卫之音也，欢民之，移风易俗，难矣！”（卷一百三十三《俗部·序俗部》）他称赞雅乐“法曲之调、诸色之舞，并用诸雅部，未绝乎先王之制也”（卷一百八十八《俗部·杂乐·雅乐部》），贬斥杂剧、傀儡等民间俗乐，只可“宫中燕射用之，然杂奏胡、俗之乐于宫廷，臣恐未合先王之制也”（卷一百八十八《俗部·杂乐·云韶乐》）。他一遍遍强调雅乐“未绝乎先王之制也”，批评胡、俗之乐“未合先王之制也”，竭力阻碍民族音乐的融会和民间俗乐的发展。陈旸的复古思想对后世音乐理论产生了消极影响，也使全书行文缺少生气。全书未记乐谱，也是《乐书》的缺憾。

陈旸能写成《乐书》，一方面因为宋代重视文化的社会氛围，另一方面也基于前人的理论积累。五代宋初，已有几部收有音乐资料的类书出现，五代李昉等编《太平御览》、宋初王钦若等编《册府元龟》，都收入雅乐和民间、外族乐舞。聂崇义著《三礼图》，又和阮逸、胡瑗合编《皇祐新乐图记》，将乐器绘制成图，并加文字说明。这些著作，为陈旸编写《乐书》提供了材料。陈旸之兄陈祥道，编成《礼书》一百五十卷，其中十五卷涉及庙堂正乐，对陈旸影响尤大，《乐书》尊君治国的思想、广收博采的体例，显然都受《礼书》影响。①

（二）《琴史》、《碧鸡漫志》等

北宋朱长文《琴史》，是中国第一部琴史专著。书凡六卷，“审调”、“论音”等 11 篇，收先秦至北宋琴人 156 名，开为琴人立传的先河。朱长文指出古代

① ［宋］陈旸：《乐书》，见［清］永瑢等编：《文渊阁四库全书·经部·乐类》。

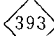
琴乐“曲同而声异者多矣”的实际状况，提出评价琴乐的四美说，“良质”、“善斫”、“妙指”、“正心”，“四美既备，则为天下之良琴”。“良质”指琴之音质感人，“气之钟者至高至清”，“声之感者至悲至苦”；“善斫”指琴音的表现力，“天地万物之声，皆在乎其中矣”；“妙指”指琴家的演奏技法，“能尽雅琴之所蕴”；“正心”强调“心诚”，“可见人心，至诚之所动也”：反映出理学对音乐思想的影响。《四库提要》称此书“凡操弄沿起，制度损益，无不咸具。采摭详博，文词雅赡”。[①] 袁均哲《太音大全集》，广涉造琴、上弦、手法、琴式、琴论，多有图式。

与北宋琴论不同的是，南宋王灼率先注意到了民间音乐说唱。所著《碧鸡漫志》五卷，记述了上古以来歌曲的起源演变，考证了唐代《霓裳羽衣》等 28 种乐曲曲名来历，品评北宋词人风格流派，其对北宋民间词人的记叙并唐宋乐曲所属宫调、宋代大曲格范等的记录，最有价值。因王灼其时寓居成都碧鸡坊妙胜院，此书又属漫记，故称《碧鸡漫志》。[②]

宋人写《德寿宫舞谱》[③]，记表示舞蹈动作和队形变化的术语，虽然尚无附图和曲名，却比目前已知我国最早的舞谱《敦煌舞谱残卷》术语详尽和完善，见存于宋末周密《癸辛杂识》。

① [宋]朱长文：《琴史》，见[清]永瑢等编：《文渊阁四库全书·子部·艺术类》。

② [宋]王灼：《碧鸡漫志》，见中央戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》(一)，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。



③ 德寿宫系宋高宗所住宫殿，此谱专记后宫佳丽之舞。